LA

Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

de la

SCHOLA CANTORUM

Fondée pour encourager

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

QUINZIÈME ANNÉE

1909

PARIS

269, rue Saint-Jacques, 269



La Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

Quinzième Année — 1909

N° 1

Janvier

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

POUR LA BELGIQUE :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

La

Tribune de Saint-Gervais

TABLE ALPHABÉTIQUE

TABLE ANALYTIQUE

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

LA

Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

de la

SCHOLA CANTORUM

Fondée pour encourager

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

QUINZIÈME ANNÉE

1909

PARIS

269, rue Saint-Jacques, 269

PSAUMES DE LA PÉNITENCE
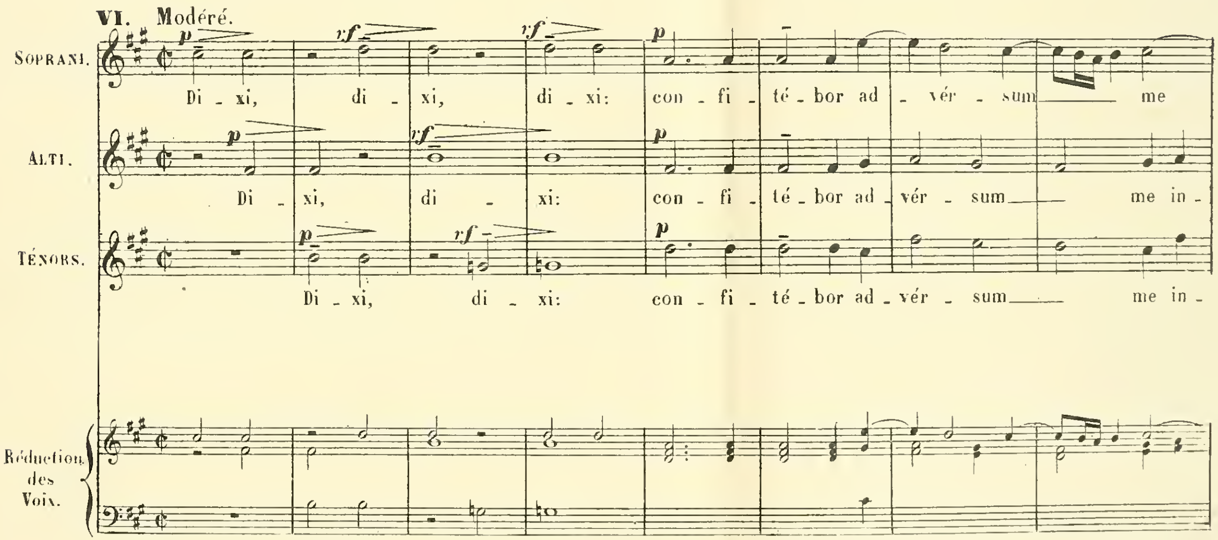
À 5 VOIX

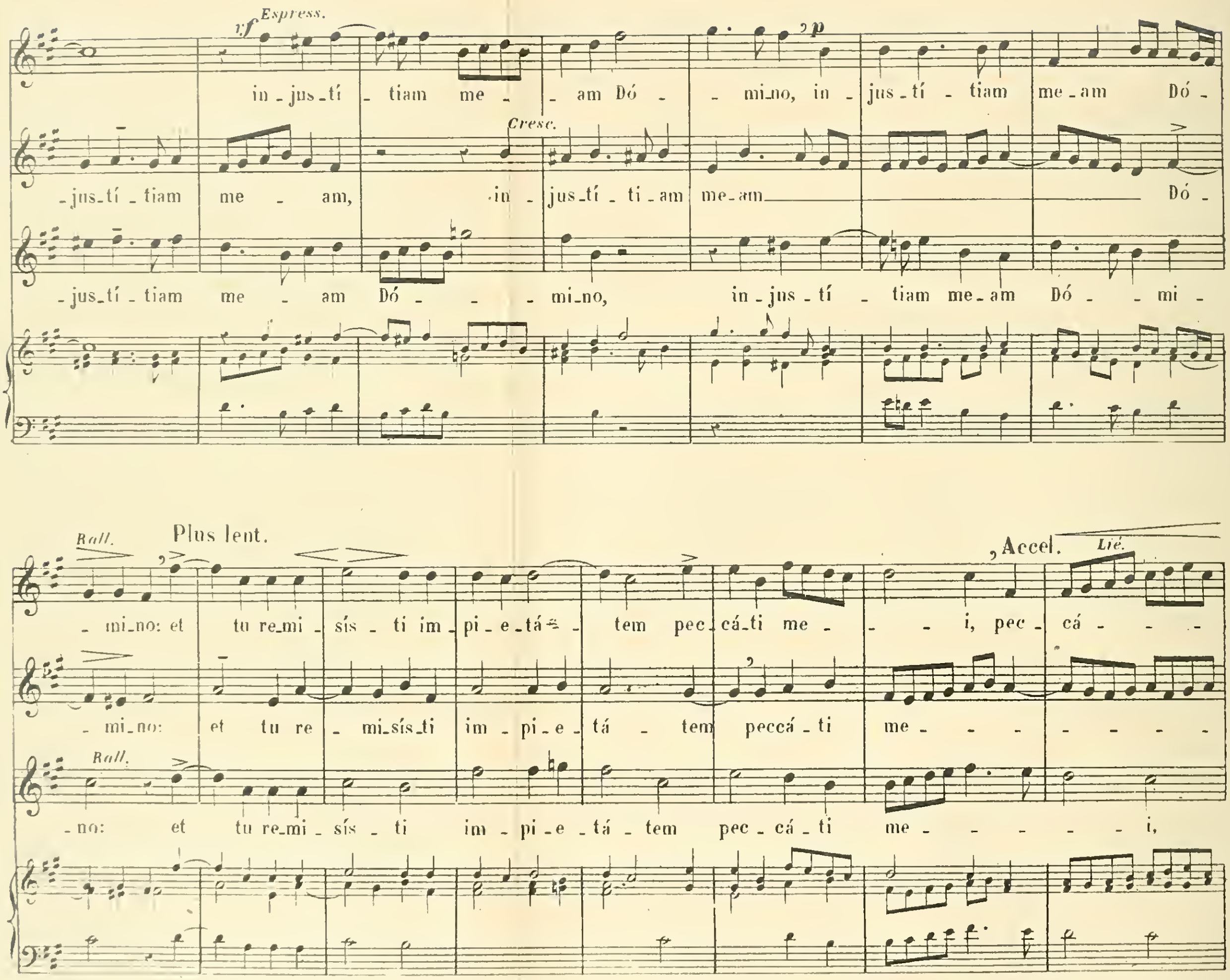
N° 66

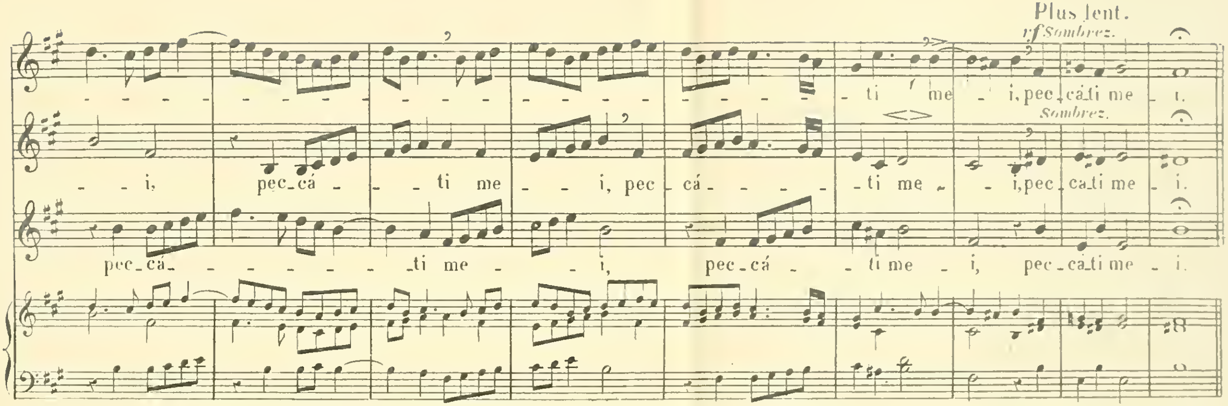
ROLAND DE LASSUS

Dixi: confitebor adversum me injustitiam meam Domino; et tu remisisti impietatem peccati mei.*

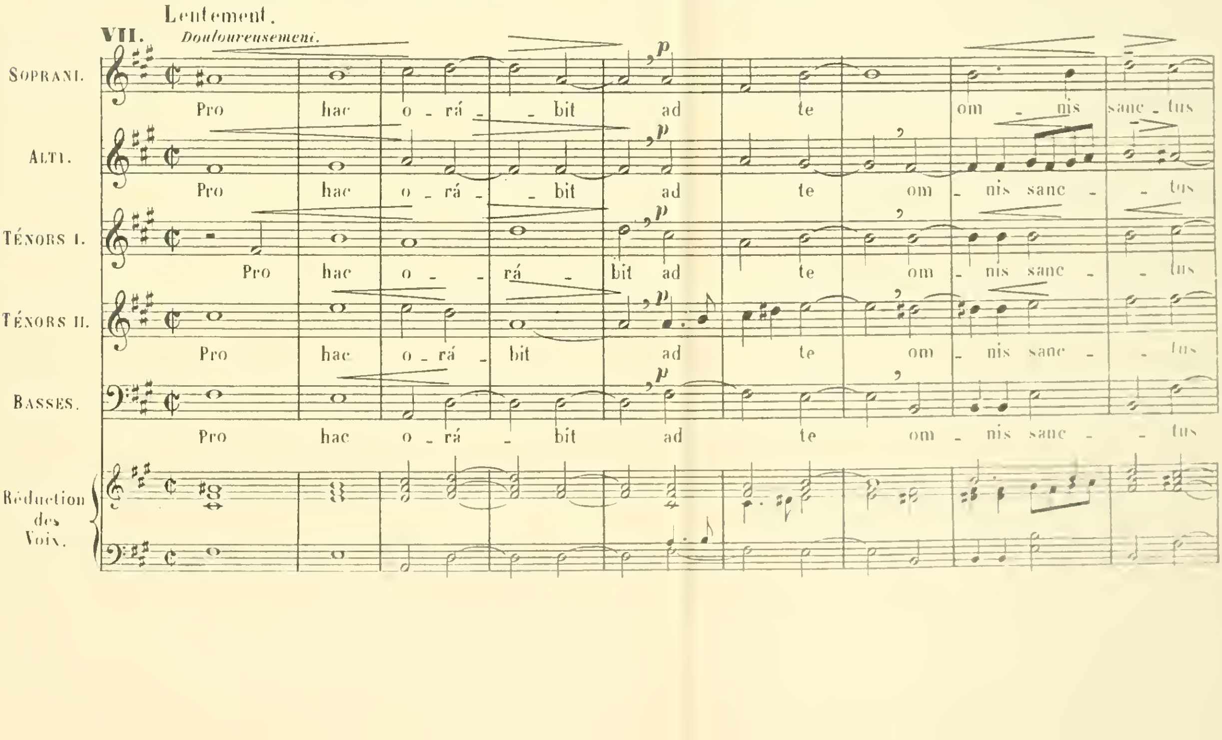
J'ai dit: je confesserai contre moi même mon iniquité au Seigneur et vous m'avez remis l'impiété de mon crime.*
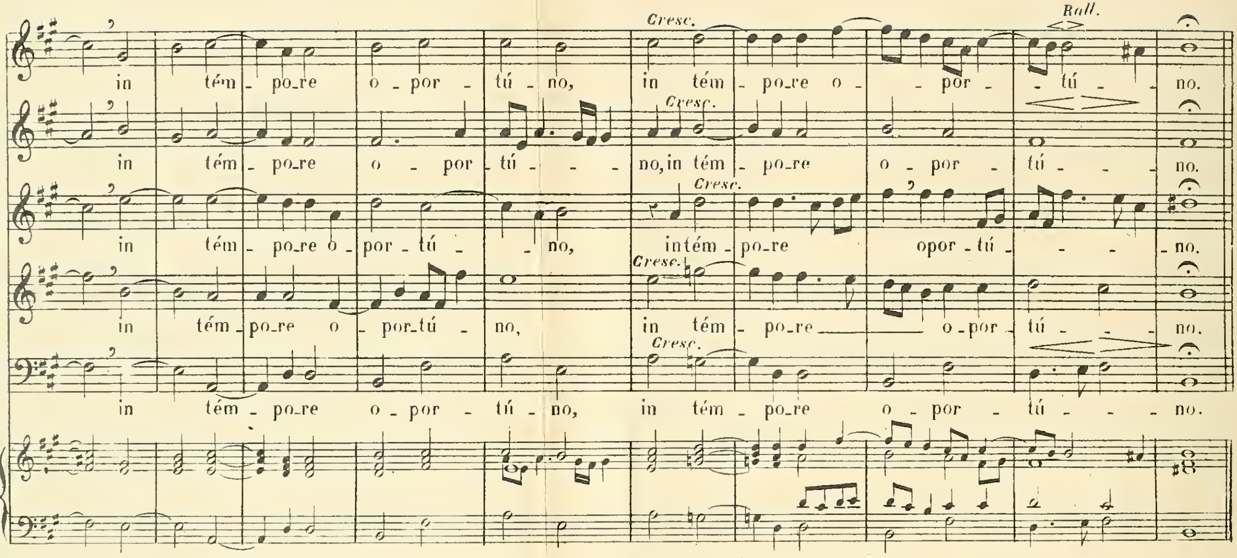



Espress.
in_jus_tí _ tiam me _ _ am Dó _ _ mi_no, in _ jus _ tí _ tiam me _ am Dó _
Cresc.
_ jus_tí _ tiam me _ am, in _ jus_tí _ ti _ am me_am Dó _
_ jus_tí _ tiam me _ am Dó _ _ _ mi_no, in _ jus _ tí _ tiam me_am Dó _ _ mi _
Rall.
Plus lent.
Accel.
Lié.
_ mi_no: et tu re_mi _ sís _ ti im _ pi _ e _ tá _ tem pec _ cá_ti me _ _ _ i, pec _ cá _ _ _
_ mi_no: et tu re _ mi_sís_ti im _ pi _ e _ tá _ tem peccá _ ti me _ _ _ _ _ _ _
Rall.
_ no: et tu re_mi _ sís _ ti im _ pi _ e _ tá _ tem pec _ cá _ ti me _ _ _ _ _ _ i,



Pro hac orabit ad te omnis sanctus in tempore opportuno.* *C'est pourquoi vos serviteurs vous invoqueront* au moment propice.*




Cresc.
Rall.
in tém - po-re o - por - tú - no, in tém - po-re o - - por - - tú - - no.
in tém - po-re o - por - tú - - - no, in tém - po-re o - por - tú - - - no.
in tém - po-re o - por - tú - - no, intém - po-re opor - tú - - - - no.
in tém - po-re o - por-tú - no, in tém - po-re o-por - tú - - - no.
in tém - po-re o - por - tú - no, in tém - po-re o - por - tú - - - no.

Quinzième Année | N° 1 | Janvier 1909

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :	BUREAUX :	ABONNEMENT RÉDUIT :
(Revue et Encartage de Musique)	*269, rue Saint-Jacques, 269*	*(Sans Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. 10 fr.	PARIS (Ve)	Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves 6 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.	*14, Digue de Brabant, 14* GAND (Belgique)	Union Postale. 7 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.		

Le numéro : 0 fr. 60 sans encartage ; 1 fr. avec encartage.

SOMMAIRE

Pie X et la Musique sacrée

Au moment où se manifeste un intéressant courant qui emporte vers des formes musicales diverses les jeunes compositeurs, il nous a paru utile de publier le remarquable discours que M. Edgar Tinel, alors directeur l'École de Malines, directeur de la classe des Beaux-Arts à l'Académie Royale de Belgique, a prononcé à la même Académie il y a quelques semaines. Depuis ce mois, M. Edgar Tinel a été appelé à prendre la direction du Conservatoire de Bruxelles, laissée vacante par la mort de l'illustre Gevaert. Nul plus que le sympathique compositeur n'était qualifié pour remplir ces fonctions. L'éminent maître a bien voulu nous donner l'aimable autorisation de reproduire son discours ; nous le prions d'agréer ici nos meilleurs remerciements, en y joignant nos sincères et cordiales félicitations.

Mesdames, Messieurs,

Rien de ce qui appartient au domaine de la musique ne saurait vous laisser indifférents, et je n'ai pas à m'excuser de venir traiter devant vous un sujet qui, à première vue, semblerait devoir être réservé à un public plus spécial. Vous trouverez même fort naturel que, du sein de

la classe des Beaux-Arts, où tous les concepts d'art sont représentés pour s'unir en un harmonieux effort vers le Beau sensible, s'élève une voix qui appelle un instant votre attention sur un document qui ne vous est peut-être pas tout à fait inconnu et dont l'apparition, encore récente (1903), a eu un retentissement énorme parmi ceux qui s'occupent spécialement des choses de la musique sacrée, l'auguste génératrice de notre art musical contemporain.

Mais un motif pour lequel je ne puis me dispenser de solliciter votre bienveillante indulgence, c'est de vous présenter cette dissertation sur le *Motu proprio* de Pie X en l'isolant de son objet direct, la liturgie, c'est-à-dire la source même où la musique sacrée puise son inspiration et d'où jaillissent ses accents.

La brièveté de l'heure m'impose la concision. C'est donc sous le seul aspect de l'art que je dois me borner à vous parler de cet important document.

Cependant, pour donner quelque valeur démonstrative aux idées que le *Motu proprio* me suggère, et avant d'en établir la signification et de dégager de celle-ci les conséquences qu'elle entraîne, il me paraît nécessaire, afin de bien préciser mon sujet, de prendre les choses d'un peu loin, et même d'énoncer certains principes essentiels peut-être quelque peu oubliés, peut-être même quelque peu niés, et que pour ces motifs il me paraît opportun de remettre en lumière.

*
* *

Il n'est plus aujourd'hui d'homme doué d'un peu de sens musical qui conteste que la musique, associée à la parole, a la propriété de conférer à celle-ci toute la puissance d'expression dont elle est susceptible. Les sentiments généraux, universels, qui s'agitent au fond de l'âme humaine, peuvent recevoir, grâce au concours du langage des sons, un relief extérieur qu'aucune démonstration scientifique, l'analyse psychologique la plus pénétrante même, ne sauraient leur donner. Mais pour que la musique exerce un tel pouvoir sur la force d'expression des sentiments, il faut, de toute évidence, que la chose à exprimer et le moyen pour l'exprimer soient en rapport parfait. C'est le secret des maîtres de parvenir à établir une si étroite union entre la parole articulée et le son musical, que l'une paraisse ne plus pouvoir être isolée de l'autre sans être aussitôt frappée de caducité. Elles sont innombrables, les phrases lyriques où l'absorption des paroles par la musique est si complète, qu'il ne nous est pas possible d'en entendre les notes sans qu'aussitôt surgisse à notre pensée le texte qui les accompagne, et sans nous suggérer la situation d'âme qu'elles sont destinées à extérioriser. La musique est ainsi le subtil agent qui transmet le sentiment de la pensée créatrice à l'âme des foules dans toute son intensité originaire. Elle transfigure les paroles et projette sur elles une sorte de

lumière qui les pénètre jusqu'au fond et qui révèle toute leur signification.

Si la musique a le pouvoir de dégager si adéquatement de la parole articulée le sentiment dont celle-ci est l'interprète immédiat, il est dès lors évident qu'elle possède exactement autant de modes d'expression divers qu'il y a de catégories de sentiments généraux. En les réunissant en une large synthèse, ces sentiments peuvent être réduits à deux classes : ceux qui marquent le commerce de l'homme avec son semblable, et ceux qui montent de l'homme vers Dieu. C'est, d'un côté, l'expression de la vie naturelle, de l'autre, une manifestation de la vie surnaturelle. En synthétisant encore, c'est, d'une part, la musique profane, de l'autre, la musique sacrée.

*
* *

Il y a, de la sorte, une musique profane et une musique sacrée aussi nécessairement différentes par leur style propre que sont différentes les paroles qui les accompagnent et qu'est différente leur fin.

En ce qui concerne la musique polyphonique, la différence des deux genres est encore notablement renforcée par un élément complétif, l'harmonie, qui vient s'adjoindre à l'élément type, la mélodie. A l'expression des sentiments purement humains correspond un système harmonique dont le facteur caractéristique est la dissonance, laquelle contient le principe du mouvement, de l'action. En raison inverse, à l'extériorisation des sentiments religieux correspond un système harmonique fondé sur la consonance, laquelle implique le repos, la sérénité, conditions d'âme qui conviennent à la prière, à l'adoration.

Cette différence spécifique sera accusée avec une netteté d'autant plus appréciable que nous pourrons la constater par voie de comparaison immédiate et, pour ainsi dire, la saisir sur le vif.

Deux exemples concluants me reviennent à la mémoire. Qui n'a été frappé des accents si pénétrants par lesquels Beethoven, dans l'*adagio* du quinzième quatuor (opus 132), exprime les sentiments de gratitude envers la Divinité, d'un convalescent qui se sent renaître à la vie ? Il n'y a point, à vrai dire, de texte littéraire qui accompagne cette impressionnante page de musique ; mais par le titre qu'elle porte nous sommes amplement renseignés sur la signification que l'auteur entend lui donner.

Pour le second exemple, qui donc ne s'est senti ému d'une manière toute religieuse en entendant, dans le *Parsifal* de Wagner, au premier acte, le motif du Graal, qui descend mystérieusement de la coupole pour aller, par après, se répandre sur la scène parmi les Chevaliers et remonter ensuite comme une vapeur d'encens vers la voûte du temple ?

Vous remarquerez tout d'abord que cette musique ne représente point le langage habituel des deux compositeurs, et vous vous deman-

derez la raison de cette apparente anomalie... C'est qu'en vérité Beethoven, le maître suprême dans l'expression musicale des sentiments purement subjectifs et qui a sondé le cœur de l'homme jusqu'au fond de l'abîme que la souffrance y a creusé, et Wagner, le génial réformateur du Drame musical, tous deux, de propos délibéré, ont renoncé à créer un style religieux qui leur fût rigoureusement personnel, parce qu'ils considéraient que celui qui nous fut légué par la tradition possédait à un degré éminent l'indispensable caractère de collectivité qu'un tel style suppose.

*
* *

Le procédé employé par Wagner dans *Parsifal* confirme singulièrement la thèse du caractère de collectivité que doit posséder le style musical religieux. Toute la première phrase du passage dont il s'agit, Wagner l'emprunte note pour note, accord pour accord, au répertoire liturgique de la cathédrale de Dresde : c'est le répons *Amen*, de Johann Gottlieb Naumann (1741-1801), répons assez représentatif du style ancien, mais surtout si populaire en Saxe, à certain moment, qu'il s'introduisit jusque dans la liturgie protestante, où sa trace a d'ailleurs disparu aujourd'hui. Et pour bien marquer sa volonté de faire du style religieux traditionnel, Wagner fait aussitôt suivre ce répons d'une période vocale de son invention, sur laquelle, dès le début, il pose le sceau palestrinien : il recourt à cet artifice contrapontal nommé « imitation » ; l'imitation descend d'abord, puis elle remonte ; et la période s'achève par la superposition successive des groupements de voix en double et triple chœur, un des procédés les plus caractéristiques et les plus féconds de l'art du XVIe siècle.

Voici ce que, déjà en 1849, écrivait Wagner [1] :

« Dans les circonstances actuelles, si l'on veut que la musique sacrée catholique soit réintégrée dans ses droits légitimes, il faut commencer par lui restituer sa dignité presque totalement perdue et son caractère de haute piété.

«... Les œuvres de Palestrina, ainsi que celles de son école et de son époque, sont la fleur et renferment en elles la perfection la plus éminente de la musique sacrée catholique : *elles sont écrites pour être exécutées par des voix humaines exclusivement*. Le premier pas vers la décadence de la musique sacrée catholique, ce fut l'introduction, dans la pratique, des vrais instruments de l'orchestre ; par ceux-ci et leur emploi toujours plus libre et plus indépendant, l'expression religieuse de la musique sacrée se dénatura jusqu'à se sensualiser, ce qui entraîna les plus funestes conséquences pour l'art du chant lui-même : la virtuosité de l'instrumentiste se fit provocante : le chanteur releva le défi, et bientôt le goût théâtral et mondain fit irruption dans l'église. Certaines parties du

1. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Volume II, Leipzig, E. W. Fritsch, 1897.

texte sacré, comme le *Christe eleison*, devinrent des canevas à airs d'opéras, et ce furent des artistes éduqués à la mode italienne que l'on attira à l'église pour les chanter.

«... Depuis, par l'introduction des instruments de l'orchestre dans la musique sacrée, celle-ci a beaucoup perdu de sa pureté, encore que les grands compositeurs aient écrit pour l'église des œuvres qui, en soi, sont d'une valeur artistique peu ordinaire ; mais, en dépit de tout, ces chefs-d'œuvre ne sauraient être considérés comme appartenant au genre authentique de musique sacrée que, pour tant de raisons diverses, il serait plus que temps de remettre en honneur : ce sont des œuvres musicales absolues qui, tout en ayant un fondement religieux, sont bien mieux à leur place au concert spirituel qu'il ne convient de les faire entendre pendant le service divin ; et cela pour cette autre raison encore que les dimensions exagérées de ces compositions signées Cherubini, Beethoven, etc., les rendent radicalement inaptes à s'associer aux actes liturgiques.

«... *La voix humaine, l'interprète immédiat de la parole sacrée*, et non pas l'ornementation instrumentale, en particulier les triviales fioritures des violons de la plupart de nos compositions religieuses actuelles, *la voix humaine doit nécessairement avoir la priorité à l'église* ; et si l'on veut que la musique sacrée retourne à sa pureté primitive, c'est *la musique vocale toute seule* qui doit être cultivée. Pour les cas où un accompagnement paraîtrait nécessaire, le génie chrétien a inventé le noble instrument qui a conquis dans nos églises une place incontestée : cet instrument, c'est l'*orgue*, lequel possède le pouvoir de développer une grande variété de sonorités expressives excluant, par la nature de l'instrument, les effets sensuels de la virtuosité, l'orgue, enfin, qui ne saurait éveiller dans l'auditeur une attention troublante. »

Ainsi donc parle Wagner, et il faut admirer la clarté et la précision que le maître de Bayreuth apporte à définir le caractère de la musique sacrée et les raisons initiales qui ont amené sa déchéance.

*
* *

En faisant abstraction du plain-chant, dont il ne doit pas être question dans cette dissertation, l'ordre de réforme promulgué par Pie X est, pour le fond, identique aux conseils donnés par Wagner. Mais tandis que celui-ci tire ses déductions de l'art, Pie X les dégage de la liturgie ; et par une merveilleuse rencontre, les deux réformateurs aboutissent à une même conclusion, qui peut être formulée par cette proposition : la dignité de la liturgie assurée par le respect de l'art.

C'en est assez pour ne pas citer ici le texte même du *Motu proprio*.

Il faut commencer par renouer avec la tradition, retourner à l'école de Palestrina pour y apprendre ce que c'est que le style musical litur-

gique et se convaincre des criants abus qu'une déviation lente et progressive a introduits dans la pratique musicale ecclésiastique. Ces abus sont arrivés à leur point culminant. Nul homme un peu délicat, à quelque confession religieuse qu'il appartienne, qui ne s'en soit rendu compte, qui n'en ait ressenti un froissement de conscience artistique. Les témoignages irrécusables abondent. On ferait un volume des réflexions sévères, mais fondées, que cet état de choses a suggérées, depuis Choron qui disait des *Messes* de son temps que c'étaient des opéras en *us*, jusqu'à Hippolyte Taine qui, au sortir d'une messe de mariage, s'écria : « Très bel opéra : analogue au cinquième acte de *Robert le Diable ;* seulement, *Robert le Diable* est plus religieux ».

Je crois bien !

Ce n'est pas à dire que l'autorité ecclésiastique ait négligé de combattre ces abus. Les conciles s'en sont occupés et, individuellement, quantité de papes et d'évêques. « L'Église se plut toujours à renforcer sa gloire des prestiges de l'art [1]. » Mais ce qui manquait aux ordres donnés, c'était cette précision scientifique qui dénonce l'homme de métier, faute de laquelle un enseignement, de si haut qu'il parte, reste dans le vague, prête même à des interprétations contradictoires, en un mot, demeure inopérant.

Cette précision scientifique, Pie X nous l'apporte dans son *Motu proprio.* Le programme de réforme qu'il promulgue est non seulement l'œuvre d'un liturgiste, mais d'un musicien très averti des choses de l'art. Outre qu'il définit en parfait esthéticien le caractère de la musique liturgique, son esprit pratique nous guide encore dans la voie à suivre pour extirper les abus. Il n'est pas téméraire de dire que si la parole de Pie X est ponctuellement obéie, une ère nouvelle, féconde et glorieuse, s'ouvrira pour la musique sacrée.

C'est d'abord l'enseignement vocal qui sera remis en honneur, cet enseignement qui menaçait de se dénaturer sous la pression tous les jours plus écrasante de l'enseignement instrumental ; ce seront ensuite, et par voie de conséquence, les chefs-d'œuvre anciens et récents du contrepoint vocal qui viendront prendre place au répertoire liturgique. Je ne parle pas du plain-chant. La faveur lui est revenue, grâce encore à Pie X ; elle lui est revenue dans un élan si irrésistible qu'il y a là peut-être un danger pour la musique polyphonique, une menace inconsciente à l'adresse de l'art de notre temps qu'un zèle excessif pour le plain-chant pourrait compromettre. Et cette fois-ci, il faut oser le dire, l'art liturgique serait perdu sans retour : ce serait la banqueroute du *Motu proprio !*

Edgar Tinel.

(*A suivre.*)

1. Maurice Barrès, *Les Amitiés françaises*, Paris, F. Juven.

Nouvelles de la Musique d'église

ROME

Le jubilé sacerdotal du Révérendissime Dom J. Pothier a été solennellement fêté le dimanche *Gaudete*, en anticipation de quelques jours sur sa date réelle. Le vénérable jubilaire a célébré pontificalement la messe à l'Université bénédictine de Saint-Anselme, entouré d'une nombreuse assistance de moines bénédictins, de prélats, d'amis de la musique sacrée. L'après-midi, on a tenu une « académie » littéraire et artistique, avec un fort intéressant programme d'orchestre, de chœurs et soli divers, de poésies en diverses langues, à la louange du chant grégorien et de son restaurateur. Mais le « clou » de la séance fut l'arrivée d'une charmante lettre autographe du Saint-Père, envoyée par exprès du Vatican, et dont voici le texte :

Dilecto filio Joseph Pothier, O. S. B., religioso viro observantissimo, abbati S. Wandregisili Fontanellensis, de Religione et maxime de sacro gregoriano concentu optime merito, annum quinquagesimum ab inito sacerdotio hodie solemniter celebranti, fausta quaeque et salutaria ad multos etiam annos a Domino adprecantes, grati et benevolentis animi testem, apostolicam Benedictionem peramanter impertimus.

Ex aedibus Vaticanis, die 13 decembris 1908.
PIUS PP. X.

— Traduction :

A notre cher fils Joseph Pothier, de l'Ordre de Saint-Benoît, si exact observateur de la vie religieuse, abbé de Saint-Wandrille de Fontenelle, qui a mérité à un si haut degré de la Religion et surtout du chant sacré grégorien, en cette célébration solennelle de la cinquantième année de son sacerdoce, nous souhaitons que le Seigneur accorde encore du bonheur et du salut pendant beaucoup d'années, et en gage de notre gracieuse bienveillance, nous lui envoyons avec affection la Bénédiction apostolique.

Du Vatican, 13 décembre 1908.
PIE X, Pape.

Ce fut là un beau triomphe, bien mérité, pour la cause bénédictine et son illustre représentant.

FRANCE

Les Sables-d'Olonne. — Un Congrès grégorien est en préparation. Cette année amène la date jubilaire de Mgr R. du Botneau, archiprêtre des Sables-d'Olonne, dont tous les grégorianistes connaissent la valeur et le dévouement. Depuis de longues années, Mgr du Botneau est au premier rang des pionniers de l'art sacré, et la maîtrise et chorale paroissiale qu'il a fondée est depuis trente ans un modèle où de nombreux amis de la musique d'église sont venus s'inspirer. Ce jubilé coïncidera précisément avec un des anniversaires de la dédicace de la belle église des Sables, et cette double coïncidence a inspiré l'heureuse pensée de célébrer solennellement l'un et l'autre le *jeudi 8 juillet*, comme clôture de congrès. « Ce sera, a dit Mgr du Botneau, à l'occasion d'une fête qui m'est personnelle, le *congrès de glorification du Graduel Vatican.* »

Déjà, le Révérendissime Dom Pothier a promis son concours, et la Manécanterie de la Croix de bois, alternant avec la maîtrise et le peuple, se fera entendre à la grand'messe de clôture, qui sera célébrée pontificalement par Mgr l'Évêque de Luçon.

Voilà le congrès annoncé : nous le recommandons d'avance à nos lecteurs, que nous tiendrons au courant.

Périgueux. — Trop tard pour l'insérer dans notre dernier numéro, nous avons reçu le compte rendu intéressant de la célébration de la fête de sainte Cécile à la cathédrale. Elle le fut d'excellente manière, grâce à la chorale religieuse *Les Enfants de Saint-Silain.*

Notre jeune compatriote, M. l'abbé Faure-Muret, maître de chapelle de la cathédrale, a fondé cette chorale pour utiliser, dans les fêtes religieuses, les bonnes voix et les bonnes volontés qui se perdaient isolées. Comme il arrive toujours en France, devant toute initiative, on murmura : « Quelle illusion, cela ne durera pas deux mois. »

On se trompait. Grâce au dévouement de M. l'abbé Faure-Muret et à des encouragements nombreux, cette chorale *Les Enfants de Saint-Silain* n'a cessé, depuis plusieurs mois, de nous donner d'excellents morceaux de son répertoire.

Aujourd'hui, elle juge à propos d'élever dans les airs une superbe bannière, symbole de son union et de sa vitalité.

On bénissait hier cette bannière, sur laquelle les mains délicates d'une fée aussi bonne qu'artiste ont gravé l'image de saint Silain, patron de la chorale.

M. de La Tombelle devait tenir l'orgue d'accompagnement; mais notre excellent organiste Paschali l'invite au grand orgue pour les versets des vêpres : il se contentera pour lui de tourner les pages.

Les pages ! il n'y en avait point. C'étaient de superbes improvisations qui jaillissaient de l'âme de l'artiste : un motif étroitement présenté, habilement traité dans le cadre des plus riches et des plus habiles combinaisons harmoniques.

Mgr Bougoüin bénit la bannière, et le chœur entonne glorieusement la cantate de saint Silain, composée spécialement pour cette circonstance par M. de La Tombelle. Elle est d'un puissant effet.

M. l'abbé Faure-Muret avait habilement combiné le programme du Salut. La majesté du *Panis angelicus* qui adore préparait merveilleusement la suavité du *Beata Maria* de notre modeste compatriote M. le chanoine Boyer.

La cantilène *Tubas cum citharis*, avec sa naïve délicatesse, amenait fort bien l'*Oremus pro Pontifice* de M. le chanoine Chaminade, et le *Tantum ergo* de Victoria.

Le programme fut bien exécuté.

Un trop court et excellent discours fut prononcé par M. l'abbé Chenupt, qui voudra bien nous permettre d'en distraire la plus jolie page pour illustrer un prochain numéro de la *Tribune*.

Une belle figure. — On inaugurait récemment le nouvel orgue de la paroisse de Saint-J..., à P... Pour cette cérémonie on entendit, entre autres artistes de valeur, l'éminent Louis Vierne, organiste de Notre-Dame de Paris. Notre confrère, on le sait, est presque aveugle. Cette situation enflamma l'imagination d'un des orateurs de discours, toasts, etc., prononcés en la circonstance : « Ah ! Messieurs, si l'illustre organiste que nous avons entendu est privé par la nature du sens de la vue, ne croirait-on pas qu'elle l'a reporté au bout de ses doigts et de ses pieds ! » Émotion... communicative.

Nécrologie. — Trop tard pour en parler longuement ce mois, nous apprenons la mort du baron Gevaert, l'éminent musicologue, directeur du Conservatoire de Bruxelles. Nous lui consacrerons, dans notre prochain numéro, un article spécial.

La Logique du Rythme musical

DEUXIÈME LEÇON

IV

C'est un fait acquis : pas de conciliation possible entre l'indépendance individuelle des sons et le rythme. La proportion étant, en effet, l'essence même du rythme, comment l'obtenir, sinon par le groupement, la fusion symétrique des particules informes de l'élément sonore ? « L'important n'est pas la division, mais la fusion », a dit Riemann.

Mais quels sont donc les agents qui, par nature, sont appelés à engendrer ce groupement, cette fusion symétrique des sons ?

En d'autres termes, quels sont les vrais facteurs du rythme ?

Certaines gens s'empresseront peut-être de nous répondre que la mesure doit être mise au premier rang et que son seul contact suffit pour donner à la matière sonore une forme rythmique ; je veux parler ici de la mesure pure et simple, indépendante des accents, appelés temps forts, qu'on lui attribue à tort et qui lui sont absolument étrangers, comme nous le démontrerons plus loin.

Eh bien, c'est là une illusion qu'il importe de dissiper au plus vite.

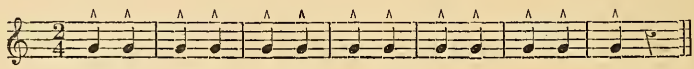
Elle vient d'une part des notions peu exactes de notre enseignement moderne qui ne sait pas suffisamment distinguer entre mesure et rythme, attribuant à la première ce qui est la propriété exclusive et inaliénable du second ; elle vient d'autre part d'une certaine légèreté d'esprit ou d'une confiance trop aveugle qui nous empêche d'aller au fond des choses, de les vérifier, de les contrôler par nous-mêmes, soit à la lumière de la logique, soit au moyen de l'analyse, de la dissection.

Disons d'abord ce qu'est la mesure pure et simple.

D'après la définition que nous fournissent les dictionnaires, elle n'est pas autre chose que la division de la phrase mélodique, par des barres transversales, en parties égales, en sorte de petits casiers d'une égalité mathématique.

C'est ainsi que les mesures binaires nous donnent des divisions de 2 temps ; les mesures ternaires des divisions de 3 temps ; les mesures quaternaires, des divisions de 4 temps. C'est un fait bien connu que cette invention ne remonte pas au delà du XVIIe siècle.

Pour nous faire une idée exacte de la neutralité de la mesure au regard du rythme, rien de plus sûr que d'en faire l'expérience sur la série de sons que nous avons déjà prise comme thème de démonstration.



Vrai, c'est un grand soulagement pour l'œil que de voir maintenant cette file de sons établie dans des proportions mathématiques, dans une belle apparence d'ordre et de symétrie. Assurément, c'est de bon augure pour l'oreille.

Eh bien, s'il vous plaît, chantez-nous cela, en donnant à chaque son la même force, la même durée, et voyons l'effet produit.

Tiens, c'est étrange ! Ces sons ont pourtant été bel et bien groupés deux à deux, sous l'étiquette d'une mesure à 2/4. D'où vient donc que mon oreille ne fait aucune différence avec ce qu'elle a entendu précédemment et ne distingue en aucune façon le groupement que mon œil perçoit sur le papier ?

Est-il rien de plus mystifiant en vérité ? C'est toujours la même indépendance entre les sons, la même égalité de force, de durée, toujours le même cachet informe, rudimentaire.

Votre désappointement, mon cher, vient de ce que vous n'avez jamais bien compris ce qu'est la mesure, et que vous l'avez sans cesse confondue avec le rythme.

Et vous aurez beau vous escrimer à dessiner dans l'espace des mouvements successifs de *levé* et de *baissé*, en leur donnant toute l'envergure, toute l'accentuation que vous voudrez, vous en serez quitte pour vos frais de gestes, car votre gymnastique n'influera en rien sur la qualité du son, ne modifiera en rien les impressions de l'oreille. La mesure a établi des divisions graphiques qui peuvent être exprimées par le geste, et rien de plus.

C'en est fait. La mesure avec ses barres et ses gestes, étant exclusivement du domaine de la vue, ne peut prétendre à devenir jamais une réalité musicale ; elle restera toujours à l'état de pure mensuration ; elle ne sera toujours qu'un procédé artificiel, mécanique, mathématique, inventé pour reconnaître et apprécier la valeur temporaire des sons, aider le chanteur ou l'instrumentiste dans l'exécution et assurer l'effet d'ensemble dans les sociétés musicales.

Mais, nous objectera-t-on, vous allez trop loin en disant que la mesure est dépourvue de toute qualité rythmique, puisque dans leurs démonstrations de rythme, surtout de rythme grégorien, certains théoriciens font du *levé* et du *baissé* la base de leur argumentation.

Nous répondrons d'abord à cela que les mouvements de *levé* et de *baissé* ne sont pas la propriété exclusive de la mesure, puisque le rythme use des mêmes procédés pour se peindre à l'œil, avec cette différence cependant que, dans la mesure, ces deux mouvements sont d'une égalité mathématique comme durée, tandis que, dans le rythme, ils revêtent des aspects variés d'inégalité ; avec cette autre encore, que la première débute avec le *baissé* et le second avec le *levé*, du moins d'après le procédé conventionnel en usage depuis longtemps.

Et maintenant, que faut-il penser du rôle essentiel qu'on attribue de nos jours, dans la mesure comme dans le rythme, à ce double mouvement de levé et de baissé ?

Il nous souvient, en effet, d'avoir lu certaines dissertations sur la question du rythme grégorien, cherchant à établir qu'un mouvement rythmique dont l'*arsis* (point de départ) ne coïncide pas avec le levé de la main, et la *thésis* (point d'arrivée) avec le baissé est un rythme fautif, irrégulier, à rebours.

Une simple distinction va faire la lumière sur ce point.

Il est certain que figurer par le geste un rythme avec l'*arsis* au baissé et la *thésis* au levé, comme suit : | Stabat | Mater | au lieu de Sta | bat Ma | ter, c'est se rendre coupable d'une gaucherie ; on ne pose pas une statue les pieds en l'air ; on ne termine pas un mouvement la main ou le pied en suspens.

Mais en bonne vérité, quelle influence néfaste cette gaucherie de mimique peut-elle avoir sur ma voix qui exécute correctement le rythme en question et sur l'impression que reçoit mon oreille ?

Qu'y a-t-il donc là autre chose qu'une affaire d'incoordination dans le geste ou dans la notation, laissant d'ailleurs le rythme objectif et réel absolument indemne ?

Qu'on en fasse soi-même l'expérience sur n'importe quelle phrase mélodique, en la mesurant de diverses façons, abstraction faite, bien entendu, des temps forts rythmiques qu'on attribue injustement à la mesure ; puis, qu'on exécute ces divers arrangements devant un auditeur judicieux et impartial, et on verra si son témoignage ne répond pas à notre assertion ; on verra si, comme d'aucuns le prétendent, l'accent rythmique change de caractère, suivant qu'il est au levé ou au baissé, *vif*, *élancé* dans le premier cas ; *lourd* et *écrasé* dans le second ; on verra que cette théorie n'est qu'un préjugé et une rengaine dont i est grand temps de se défaire.

Donc, à notre humble avis, on a tort, dans les discussions de rythme, de procéder par voie de *levé* et de *baissé*, de manière à faire croire que ces gestes ont une vertu rythmique.

Ne suffit-il pas de réfléchir un instant pour comprendre que le mouvement vertical adopté pour figurer la mesure par le geste est de pure convention et peut être remplacé *ad libitum* par le mouvement horizontal, celui du métronome ou du balancier de pendule ?

Les temps de la mesure en sens vertical, c'est-à-dire le *levé* et le *baissé*, ont l'avantage d'être plus distincts que ceux de gauche et de droite

du mouvement horizontal, voilà tout simplement ce qui leur a valu la préférence de tout temps.

Aussi, ne comprendrons-nous jamais qu'on ait versé des flots d'encre pour démontrer que les Primitifs, Palestrina et ses contemporains, se sont toujours appliqués, dans la transcription de leurs œuvres, à mettre l'accent tonique au *levé*, quand, d'abord, rien ne l'indique dans les manuscrits qu'ils nous ont laissés, puisqu'ils n'ont pas trace de barre de mesure, et qu'ensuite la chose, en tant que procédé purement graphique ou mimique, n'atteint d'aucune façon le rythme objectif et réel.

C'est pourquoi les éditions françaises et les éditions allemandes ont pu suivre une voie différente dans l'application de la mesure moderne aux œuvres palestriniennes, et leur conserver néanmoins l'intégrité de leur rythme.

En vérité, dites-moi, cher lecteur, si un tel travail de démonstration et d'analyse n'était pas digne d'un meilleur sort !

Et maintenant, comme corollaire de cette dissertation, nous dirons ceci :

Puisque les temps de la mesure sont par eux-mêmes d'une neutralité absolue au point de vue du rythme, nous pouvons donc faire coïncider indifféremment l'un ou l'autre avec l'accent rythmique, suivant le besoin et les circonstances.

Tantôt ce sera le *levé* que nous marquerons de l'accent si nous chantons du latin : vi'r | go ; tantôt ce sera le baissé, si nous chantons du français : gran | de'ur ; mais en nous souvenant bien toutefois qu'il n'y a là qu'une affaire de correction dans le geste, dans la figuration extérieure du rythme ; que l'accent, qu'il soit au levé ou au baissé, conserve toujours son même caractère et échappe entièrement à l'influence de la mimique.

V

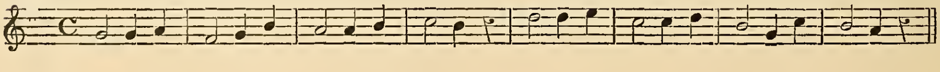
La mesure n'a aucune influence rythmique sur l'élément sonore ; toute sa fonction se réduit à une simple mensuration de temps.

C'est un fait que nous venons de constater, nous voulons le prouver d'une façon plus évidente encore, et cela par voie d'élimination.

Dégager d'une période musicale tout le bien fonds du rythme, avec titres à l'appui, sera, à coup sûr, le moyen le plus radical, le plus infaillible, de faire une juste répartition, d'attribuer à chacun ce qui lui est dû, de démontrer avec la dernière évidence que *rythme* et *mesure* sont deux.

Prenons donc pour champ d'expérience la première phrase de la célèbre Marche d'*Alceste*, de Gluck :

Ex. 1



Il semble que la première opération à faire sur ce passage mélodique doit être de le dépouiller de ses intervalles pour ne garder que la ligne horizontale qui, d'après Mathis Lussy, est la ligne pure du rythme.

« Enlevez à une page de musique l'intonation, dit-il, c'est-à-dire les « différentes hauteurs des sons, mettez toutes les notes et les silences « sur une seule ligne de la portée, et il restera le dessin rythmique[1]. »

C'est ce procédé même que dom Mocquereau, s'inspirant de la haute autorité que nous venons de citer, a suivi d'un bout à l'autre de ses démonstrations dans le Traité de Rythme qu'il vient de publier aux États-Unis[2].

D'après ce principe, les intervalles mélodiques seraient exactement au regard du rythme ce qu'est la sculpture par rapport à une ligne nue d'architecture, de purs ornements destinés à le fleurir, à l'embellir, à mettre sa structure en relief.

Toutefois il est des théoriciens qui prétendent qu'à raison du rapport qui existe entre le grave et l'aigu, à raison des cadences, des chutes de voix qui ponctuent, qui rendent plus sensibles à l'oreille les divisions de la phrase musicale, les intervalles mélodiques doivent être rangés parmi les facteurs du rythme. Une simple distinction va, il me semble, établir l'accord, en mettant toutes choses au point.

Dire que les intervalles mélodiques sont par eux-mêmes capables de créer le rythme et de devenir facteur essentiel serait une assertion sans fondement, car il faudrait alors admettre que le plain-chant tel qu'il était exécuté jadis, en notes d'une durée et d'une force égales, en style de martèlement, était un chant rythmé pouvant satisfaire entièrement aux exigences de l'oreille, ce à quoi aucun musicien sérieux ne saurait souscrire.
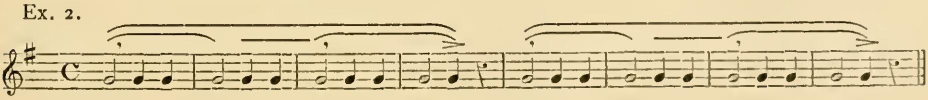
Mais que l'intonation soit un élément accidentel, s'ajoutant aux éléments essentiels du rythme pour l'embellir et le perfectionner, comme fait la sculpture au regard de l'architecture, c'est pour nous un fait auquel nous accordons toute notre créance.

Cette distinction essentielle entre rythme et mélodie, Vincent d'Indy nous l'enseigne avec autorité. « On doit considérer le rythme, dit-il, « comme antérieur aux autres éléments de la musique ; les peuples « primitifs ne connaissaient pas, pour ainsi dire, d'autre manifestation « musicale. » (*Cours de composition*, p. 21.)

Et à la page suivante : « Bien des peuples ignorent l'harmonie ; quel- « ques-uns même peuvent ignorer la mélodie, aucun n'ignore le rythme. »

Donc, tout en mettant, si l'on veut, à l'actif du rythme l'élément accidentel de l'intonation, nous allons néanmoins nous placer sur son terrain propre qui est la ligne horizontale, en réduisant notre phrase musicale au schème suivant :

Ex. 2.



1. *Le Rythme musical,* p. 2.
2. *Church Music.* Philadelphia.

Et maintenant quel est le principe qui va nous guider dans l'élimination, dans la soustraction des éléments appartenant en propre et exclusivement au rythme ?

Le rythme est la proportion, avons-nous dit. La proportion, tel est donc le critérium du rythme, la marque infaillible à laquelle on reconnaît son bien ; c'est là son titre de propriété et comme sa marque de fabrique.

Or, en matière rythmique, la proportion peut s'établir sur un double terrain, celui de la *durée* et celui de l'*intensité*.

Nous trouvons précisément dans l'exemple cité ces deux sortes de proportions qui se combinent entre elles pour engendrer la perfection du rythme.

1. Ce qui nous frappe, de prime abord, dans notre phrase musicale, c'est sa division en deux *kola* ou membres de phrase, renfermant chacun deux incises.

Et ces divisions, l'oreille les perçoit nettement dans la ligne horizontale du rythme, par l'effet des notes longues qui les ponctuent, (ex. 2); puis dans la portée mélodique, par celui des chutes de voix ou cadences qui les mettent si bien en relief (ex. 1).

Eh bien ! ces *incises*, ces *kola* ou membres de phrase, sont-ils régis par les lois de la proportion, de telle sorte que l'ensemble de la période produise sur notre sens auditif une impression d'équilibre, de symétrie, d'harmonie qui le satisfasse et témoigne de la parfaite pondération de ces divers éléments ?

La raison n'a point à intervenir ici pour le démontrer, car c'est là un fait de l'ordre expérimental, un fait sensible, qui est du domaine de l'ouïe, de même que l'appréciation de la valeur esthétique d'un tableau, d'une statue, d'une œuvre quelconque d'art plastique relève directement du sens de la vue.

Aussi la satisfaction de l'oreille, de ce sens délicat qui, suivant la parole de Dom Pothier, « a reçu de la nature le sentiment et le besoin de la proportion [1] », est-elle le meilleur critérium dans l'espèce.

Le rythme peut donc revendiquer comme siennes ces deux sortes de divisions musicales dont nous venons de parler, parce qu'elles se révèlent à notre oreille, comme marquées au coin de la proportion et de la symétrie ; et dans le cas présent cette proposition, cette symétrie est absolument mathématique.

2. *La relation de durée* que nous constatons entre les sons eux-mêmes est encore un lot qui appartient au rythme. Nous l'avons déjà dit, des sons juxtaposés, indépendants les uns des autres, tant qu'ils demeureront ainsi, ne pourront jamais devenir éléments de proportion. Pour arriver à cette fin, le groupement symétrique s'impose.

Or nul doute que, par la combinaison pondérée des diverses valeurs musicales, il ne se forme entre les sons des rapports, des relations qui déterminent sinon une fusion parfaite et absolument satisfaisante

1. *Mélodies grégoriennes*, ch. XIII.

pour l'oreille, du moins un commencement d'union qui s'achèvera avec l'intervention d'un élément plus puissant de cohésion.

Il est clair en effet qu'au point de vue du rythme, des sons de même valeur ♩ ♩ ♩ ♩ demeurent simplement juxtaposés, sans l'ombre d'intimité entre eux et dans une parfaite indépendance, tant que l'un d'eux ne subit pas une modification de durée ou d'intensité.

Mais il en est tout autrement s'ils se présentent ainsi : 𝅗𝅥 ♩ ♩ , car la relation de durée qui se forme du même coup rompt cette indépendance et devient un élément d'union. Or, en contribuant à grouper les sons, la relation de durée entre en plein sur le terrain du rythme et de ce chef devient sa propriété.

3. Après la relation de durée que nous venons d'attribuer au rythme, vient celle de *force* ou d'*intensité*, qui est assurément son agent le plus puissant, le plus indispensable.

L'exemple n° 2 nous la représente par la série d'accents échelonnés au-dessus de la portée musicale.

Un des plus grands griefs à faire valoir contre notre enseignement musical moderne, c'est d'induire l'élève en erreur, en mettant au compte de la mesure ce qui par nature est la propriété exclusive du rythme.

En effet, dans nos solfèges, même ceux de haute marque, il n'est question sur le point qui nous occupe que de temps forts et de temps faibles, c'est-à-dire d'accents appliqués à tel ou tel temps de la mesure. Or, au regard de la logique, ce sont là des termes impropres qu'on ne devrait employer que moyennant une explication préalable.

Car est-ce le temps musical, ce quelque chose d'immatériel, de métaphysique qui est réellement affecté de l'accent rythmique, ou bien le son lui-même ?

Donc, pour être vrai, il faudrait dire *sons* forts et *sons* faibles.

Mais cette combinaison de force et de faiblesse appliquée à la matière sonore, en la divisant en sortes de pieds rythmiques, détermine des effets de proportion excessivement flatteurs pour l'oreille, et alors, à ce titre, de quel maître, de quel seigneur dépend l'intensité, sinon du rythme ?

Concluons que la mesure n'a rien à prétendre sur ce terrain, pas plus que sur celui de la durée, et que les temps forts officiels dont elle se prévaut avec orgueil ne sont qu'une pure mystification, un vrai trompe-l'œil, que dis-je ? une sorte d'escroquerie faite au détriment du rythme.

Ajoutons en passant : Ce qui aggrave encore plus le tort de cet enseignement moderne, c'est la place invariable et fixe qu'il assigne aux accents rythmiques, établissant ainsi une sorte de rythme artificiel, raide, guindé, contre nature, qui ne satisfait ni l'oreille ni la logique. Aussi les vrais musiciens font-ils profession de n'en tenir aucun compte dans l'interprétation des œuvres de musique, et se plaisent-ils à établir les accents rythmiques d'après les divisions naturelles de la phrase mélodique et conformément aux inspirations de leur sens musical.

Récapitulons avant de conclure.

Du passage mélodique qu'il nous a plu de choisir comme matière à démonstration nous avons prélevé ;

1° Les intervalles de la mélodie ;

2° Les relations de durée entre les divisions ;

3° Les relations de durée entre les sons ;

4° Les relations d'intensité.

Nous avons attribué tout cela au rythme, comme étant sa propriété, soit accidentelle, soit essentielle, et nous avons produit des titres à l'appui de ce fait.

Mais alors que reste-t-il à l'actif de la mesure, après ce dépouillement en règle ? On a beau s'écarquiller les yeux, on ne peut trouver autre chose que la barre, pur procédé graphique qui témoigne de l'unique fonction revenant à la mesure, à savoir celle de diviser la phrase mélodique en parties égales, en marquant la distinction des pieds métriques dont elle est faite. Cette division mathématique donne naissance à trois sortes de modules composées d'un nombre déterminé de temps isochrones, c'est-à-dire égaux en durée, qui se dessinent à l'œil au moyen des mouvements de baissé et de levé et qui servent à reconnaître exactement la valeur respective des sons. Ce sont les mesures à 2, 3 et 4 temps.

Sans doute il serait injuste de nier que ce procédé mécanique, inventé pour apprécier la valeur des sons, soit d'une sérieuse utilité pour l'exécutant et de nature à assurer l'ensemble dans l'exécution ; mais combien il est à regretter que l'introduction de la barre de mesure, avec ses divisions artificielles et mathématiques, ait eu pour effet de défigurer, de contrarier si souvent les divisions naturelles et logiques de la phrase mélodique !

Voyez dans l'exemple cité comment les coupes de la mesure et celle du rythme s'accordent peu ! De là cet oubli, pendant une si longue période, des notions premières du rythme ; de là cette injuste attribution à la mesure des propriétés fondamentales du rythme ; de là cette erreur constante qui enveloppe la plupart des praticiens de nos jours et qui les met dans l'impossibilité de distinguer entre rythme et mesure.

Aussi avons-nous cru devoir insister sur ce point capital et encore si méconnu, malgré les travaux importants qui ont été publiés dans cette branche.

Nous avons fait œuvre de justice en rendant à chacun son dû, que dis-je ? en dépouillant au grand jour cette superbe usurpatrice qui se pavanait avec orgueil, qui trônait en souveraine sous les dépouilles d'autrui ; nous l'avons humiliée, réduite à sa condition première, à celle de simple compteuse de temps et de très humble servante du rythme.

Nous espérons qu'on nous saura gré de cette exécution.

Abbé C. Marcetteau.

(*A suivre.*)

Chronique des Grands Concerts

Pour son premier concert mensuel, le 27 novembre, la Schola offrait à ses habitués une reconstitution partielle d'*Issé*, pastorale héroïque en 5 actes et un prologue d'André-Cardinal Destouches (1672-1749). L'excellente analyse de M. Lionel de La Laurencie dans les *Tablettes* de la Schola du mois de novembre, ainsi que l'article érudit consacré à Destouches par M. Michel Brenet dans le *Courrier musical* du 1er décembre, me dispensent d'entrer dans de longs détails au sujet d'un compositeur que la Schola aura eu le mérite de tirer d'un injuste oubli. Je me contenterai donc de conseiller la lecture de ces deux intéressantes études et bornerai mon rôle plus modeste au compte rendu de l'audition des fragments d'*Issé*.

Un peu longue peut-être, — mais ne fallait-il pas montrer le talent de l'auteur sous ses aspects multiples? — la sélection établie par la Schola réunissait les morceaux les plus saillants de l'ouvrage. Un choix judicieux avait extrait de chaque acte les parties les plus propres à donner une idée aussi exacte que possible de l'ensemble, tant au point de vue du sujet que de la manière dont l'auteur l'a réalisé lyriquement.

Le poème d'Houdard de la Motte est écrit selon la bonne formule de cet art à la fois galant, pompeux et courtisan qui enchantait les beaux esprits de la fin du XVIIe siècle, et dont les allégories aussi flatteuses que transparentes chatouillaient agréablement la vanité du Grand Roi.

Par chance, ce qu'un tel art a si souvent d'apprêté et de conventionnel est ici fort heureusement racheté par la franchise, l'indépendance, la verve prime-sautière de l'inspiration musicale. Le génie de Destouches est capricieux. Il n'atteint que rarement les sommets. Il ne s'y maintient pas longtemps. Son style est parfois négligé, trop facile, vulgaire même. Mais on y trouve une précision, un goût, une mesure, bien proprement français. On y trouve surtout, — c'est là, je crois, ce qu'il faut avant tout retenir, — une force rénovatrice, un principe de variété qui rompent avec la monotonie fatigante des opéras du temps et annoncent déjà, de loin il est vrai, mais bien nettement, ainsi que l'a très bien vu V. d'Indy, le « dramatique emportement » de Rameau.

Les morceaux suivants nous ont paru particulièrement dignes d'attention :

Dans le Prologue, l'Ouverture, et surtout le délicieux Menuet, un des joyaux de cette délicate partition ; enfin l'air de l'Hespéride : « Beaux lieux... », pour soprano avec accompagnement de flûte et de viole, et qui doit une grande partie de son charme à cette ingénieuse association de timbres.

Au Ier acte, l'air de Philémon : « Quand on a souffert une fois l'amoureux esclavage... », est empreint d'un charme tendre, d'une mélancolie pour ainsi dire souriante, qui en font une des pages les plus remarquables de l'œuvre. Le récit de Philémon et de Pan (scène II) est juste d'accent et sans trop de froideur. Par contre, l'air d'Issé : « Heureuse paix, tranquille indifférence... », m'a paru un peu languissant.

Le rôle d'Issé devient plus intéressant à partir du IIe acte, où elle chante notamment un air teinté d'une jolie nuance de coquetterie. Aux galanteries qu'elle

échange avec Apollon-Philémon succède une scène d'une grâce spirituelle entre Pan, le dieu pastoral, ironique conseiller d'Apollon, et Doris, sœur de la nymphe Issé. Cette scène constitue avec les bergeries qui la suivent une des parties les plus originales. Rien de plus léger, de plus amusant que l'air de Doris : « Les bergers offrent leur cœur... », si ce n'est le duo : « Il faut traiter l'amour de jeu... », qui rappelle d'une façon si curieuse et si inattendue la saveur des chansons du xvi[e] siècle. On dirait d'une pièce de Costeley. On ne peut également s'empêcher de songer ici à ces comiques scènes de valets qui font dans Molière une contre-partie plaisante aux scènes d'amour de leurs maîtres.

Le III[e] acte est plus sérieux de ton que tout ce qui précède. Après une excellente introduction non dénuée d'ampleur, le malheureux Hylas, dédaigné de l' « inhumaine » Issé, exhale sa douleur en une fort belle phrase, invoquant la Nature et les « sombres déserts... » La scène suivante entre Hylas et Issé est malheureusement assez froide. Je lui préfère les extraits de la scène v avec la noble incantation du grand prêtre aux « chênes divins » de la forêt de Dodone. La pastorale devient ici véritablement « héroïque ». La musique s'élargit. Elle réussit, sans consentir aux vains efforts d'un essai de description réaliste, par la seule puissance du sentiment intérieur qui l'anime, à évoquer en nous la vision des grands arbres immobiles dont un vent paisible incline avec solennité les cimes orgueilleuses.

Il faut également citer les fragments du IV[e] acte : l'air d'Issé : « Funeste amour... » avec ses effets d'écho ; le chœur du Sommeil, *a cappella*, suivi d'une sarabande avec les violons *con sordini* ; l'air d'Hylas avec son accompagnement gentiment pittoresque.

Enfin, au V[e] acte, le petit air de Doris : « Chantez, oiseaux... », agrémenté d'un chatoyant gazouillis de petites flûtes. Quant à l' « Air pour les Egyptiens », il n'offre d'autre intérêt que de nous renseigner sur l'idée rudimentaire que l'on se faisait au xvii[e] siècle de la couleur locale et de l'exotisme musical. Mais on nous dit que Louis XIV prisait fort ce divertissement ; ne soyons pas plus royalistes que le roi. L'exécution de ces divers fragments par les chœurs et l'orchestre de la Schola, sous la direction intelligente et précise de M. Marcel Labey, fut aussi satisfaisante que possible. Quant aux solistes vocaux, il me suffira de rappeler les noms de M[lle] Mary Pironnay (Issé), M[me] Louis Bourgeois (Doris), MM. Plamondon (Apollon-Philémon) et L. Bourgeois (Hylas), pour être dispensé de faire plus longuement l'éloge de ces parfaits interprètes. M[lle] Maurat (une Hespéride), MM. Tremblay (Pan), Renault (le grand-prêtre) et Beaufils (l'Oracle) les entouraient dignement.

— Après une première séance consacrée à la mémoire de G. Marty, M. André Messager, mettant quelque coquetterie à montrer d'emblée ce dont il est capable, inaugurait réellement ses nouvelles fonctions en inscrivant, le 6 décembre, au programme de la Société des Concerts du Conservatoire, la *Messe* en *si* de J.-S. Bach. Les mélomanes qui ont assisté à cette audition y ont pris un vif intérêt, que ne manqueront point de partager les nombreux lecteurs de la *Tribune* qui firent au printemps dernier, sous la conduite de V. d'Indy, la visite de l'immortelle cathédrale de musique.

Je me hâte de proclamer que l'interprétation de M. Messager fut dans son ensemble fort remarquable. Elle valut au nouveau kapellmeister des applaudissements mérités. Si, à certains points de vue, l'exécution de la Schola me paraît néanmoins supérieure, elle le doit, je pense, aux raisons suivantes :

En premier lieu tout donne à penser que les répétitions au Conservatoire furent trop peu nombreuses. De là chez les chœurs certaines incertitudes, peu sensibles, je le veux bien, mais pourtant regrettables.

En outre, certains mouvements m'ont paru contestables. C'est ainsi que j'ai trouvé trop lent le *Largo* orchestral du début, immédiatement après l'intonation du *Kyrie* par le chœur. Par contre, le dernier *Kyrie* et le premier *Credo* ont été certainement pris trop vite. Pour ce dernier morceau en particulier, le contraste avec le second *Credo* est ainsi absolument perdu.

Enfin je me souviens de l'impression profonde, mystique et mystérieuse, produit à la Schola par l'exécution du *Qui tollis*, de l'*Incarnatus* et du *Crucifixus*, entièrement en demi-teinte, sans l'ombre de la plus petite nuance. Au Conservatoire, M. Messager introduit des inflexions, des soufflets de *crescendo* et de *diminuendo*, très judicieusement placés il est vrai, mais qui, à mes yeux, n'en ont pas moins le tort d'enlever à ces trois fragments le caractère de saisissante sublimité que l'interprétation de V. d'Indy avait réussi à leur restituer.

Où la verve précise de M. Messager triomphe surtout, c'est dans des pièces telles que le *Cum sancto Spiritu*, l'*Et resurrexit*, l'*Hosanna*. Question de tempérament; aussi j'insiste pour qu'on voie moins dans ce qui précède une critique véritable que la simple indication d'une préférence personnelle pour tel ou tel système d'interprétation.

Parmi les solistes je mets hors de pair Mme Auguez de Montalant, dont l'art sincère et la sûre méthode donnent à ses auditeurs une sensation précieuse d'absolue sécurité, et M. Devriès, un jeune ténor de l'Opéra-Comique, qui a le mérite, rare chez les artistes dramatiques, de savoir chanter avec goût, et avec le style qui convient à la musique de Bach. Sa jolie voix au timbre sympathique, délicieusement accompagnée par le violon de M. Brun, fit merveille dans le *Benedictus* et lui valut le succès le plus flatteur. Mme Mastio accentue fâcheusement la fadeur du XVIIIe siècle, que trahissent parfois certains « airs » de la *Messe* en *si*. M. Froelich chanta correctement l'air de basse : *Et in Spiritum sanctum Dominum.*

— Et maintenant j'arrive à une séance qui fut curieuse à plus d'un titre et dont j'ai le plus grand plaisir à entretenir les lecteurs de la *Tribune*.

Donc, le samedi 12 décembre, la Schola refusait du monde. Dès 9 heures du soir, trois cents personnes étaient obligées de se retirer, déçues, ayant perdu tout espoir de pénétrer dans la salle de la rue Saint-Jacques, archicomble avant même le début du concert. Que venait donc entendre cette foule de si sensationnel ? Tout simplement une série d'œuvres dues à la plume d'élèves des cours de composition. Un tel empressement montre l'intérêt que le public attache à toutes les tentatives parties de la Schola. C'est à la fois un spectacle réconfortant et le plus précieux encouragement pour des artistes débutants auxquels, de coutume, la chance de trouver des auditeurs manque trop souvent.

En outre, l'initiative collective de ces jeunes gens, le concours désintéressé que leur ont offert leurs camarades de l'orchestre et des chœurs, prouvent un esprit de solidarité, une bienveillance mutuelle, un désir de s'entr'aider dont il serait bien difficile, je crois, de trouver ailleurs en France un tel exemple. Et c'est une joie véritable de pouvoir ajouter que par la qualité des œuvres cette petite fête musicale fut loin d'être négligeable.

Il est trop naturel que quelque inexpérience se manifeste çà et là chez d'aussi jeunes auteurs, principalement dans l'emploi des ressources de l'orchestre. Mais d'autre part il faut louer chez chacun d'entre eux une grande sincérité, un désir évident de dégager sa personnalité, le dédain de l'effet facile, le souci constant d'éviter la vulgarité. Ce sont là de sérieuses garanties pour l'avenir de ces sympathiques nouveaux venus.

Ainsi ont été révélés pour la première fois au public les noms de MM. *André Haumesser*, dont le poème pour voix de femmes et orchestre, *l'Heure du souvenir*, est réellement intéressant, encore que parfois d'une prosodie contestable et d'une orchestration un peu touffue ;

Jean Henry, qui présentait un *Menuet de l'Infante* pour quatuor à cordes et instruments à vent, un *Poème* pour piano avec deux vers de F. Jammes pour épigraphe, une *Pastorale* pour orgue, et *Jeux de Dryades*, divertissement pour petit orchestre. Ces diverses pièces ont pour caractère commun une clarté, une netteté de contours très dignes d'être appréciées à notre époque chez un aussi jeune musicien. La musique de M. Henry apparaît par là même d'une candeur un peu sèche ; elle manque encore de réflexion, de maturité. Mais déjà, dans les derniers de ces essais, on sent moins de naïveté, plus d'indépendance, un choix plus cons-

cient des matériaux mélodiques, en même temps qu'un sûr instinct du dialogue instrumental ;

Joseph Marseillac, avec *Après la Pluie*, mélodie pour chant et piano, bien écrite et d'un bon sentiment, mais dont la partie vocale est parfois peut-être un peu tendue.

Quant à MM. *l'abbé F. Brun*, dont j'ai surtout aimé le *Cantique* pour voix de femmes et quintette à cordes, mais dont je reconnais que le petit oratorio *Agar* fait également preuve des plus solides et sérieuses qualités ;

Marcel Orban et *Paul Le Flem*, déjà ils ne sont plus tout à fait des inconnus. J'ai eu l'occasion de vous parler d'eux notamment à propos des concerts de la Société Nationale. Ce soir-là furent exécutés : du second, deux mélodies, *Elégie* et le *Mauvais soir*, d'un sentiment très juste et d'une musicalité ingénieuse ; du troisième, deux mélodies avec accompagnement de quatuor à cordes et harpe, *Ariette oubliée* et *Mandoline*, sur les vers de Verlaine, toutes deux délicatement instrumentées ; et un chœur pour voix de femmes et piano : *Crépuscule d'Armor*, de couleur et d'expression poétiques. Ces deux très intéressants musiciens feront bien toutefois de se défier des procédés dits « debussystes », dont l'usage trop fréquent ne peut que nuire à l'essor de leur propre originalité.

J'aurais pu, sans restriction aucune, joindre mes applaudissements à ceux, si nourris, si chaleureux, que le public prodigua aux jeunes artistes que je viens de nommer. Mais mes camarades n'en voudront certainement pas, j'en suis convaincu, à un de leurs aînés pour les quelques réserves qu'il a pu faire au sujet de leurs premières productions. Je me suis simplement préoccupé de me montrer à leur égard aussi sincère et, dans la mesure de mes faibles lumières, aussi clairvoyant que possible. J'ai cru répondre ainsi au but qu'ils se sont eux-mêmes proposé en organisant cette audition : apprendre à se connaître, — s'efforcer vers le mieux, — travailler.

— Ce n'est point par oubli que je ne vous fais pas part des merveilleuses séances consacrées par Blanche Selva aux Sonates et aux Concertos de Beethoven. Mais que dire ? Je ne vais pas après tant d'autres recommencer le commentaire impuissant des Sonates de Beethoven. Et pour ce qui est de l'interprète, les auditeurs étant, si j'ose dire, fourbus d'enthousiasme, Mlle Selva ne peut s'en prendre qu'à elle-même s'ils ne trouvent plus de mots pour lui décerner de nouvelles louanges.

Albert Groz.

Nous sommes heureux d'annoncer à nos lecteurs la fondation à Paris de la *Société Haendel*, par nos amis MM. Eug. Borrel et F. Raugel. Nous publierons le mois prochain le manifeste qu'ils ont lancé ; voici, en attendant, le programme de leur premier concert :

Société Haendel, concert du 30 janvier 1909. — Ouverture d'*Agrippine*, Haendel ; chœur final de la *Passion*, H. Schütz ; concerto en *si* ♭, Haendel (M. A. Guilmant) ; air de *Judas Machabée*, Haendel ; air de *Laodice*, Scarlatti (*Mithridate*, acte IV, scène I), Mlle Eléonore Blanc ; pièces d'orgue de N. de Grigny, Buxtehude (M. A. Guilmant) ; airs de Lulli (M. Plamondon) ; chœur final du Ier acte de *Salomon*, G. F. Haendel ; anthem XVI : *Psaume* pour soli, chœur et orchestre (soprani soli : Mlle E. Blanc et Blanche Lucas ; ténor : M. Plamondon).

Orchestre et chœur de la Société G. F. Haendel, sous la direction de M. Félix Raugel.

Le 2e concert aura lieu le 3 mars sous la direction de M. V. d'Indy. Au programme : Cantate *Gott hilf mir*, Buxtehude ; *Concerto grosso* de Haendel ; pièces d'orchestre de Lalande.

Les Nouvelles Publications du Bureau d'Édition

Le Bureau d'édition de la *Schola* poursuit régulièrement la série des si intéressantes et pratiques publications du *Répertoire moderne*. Le quatrième trimestre est paru, offrant un choix de musique *vocale* avec ou sans accompagnement d'orgue :

Sub tuum praesidium à 2 voix inégales avec orgue. L. Perruchot [nº 97].

Ave Maria à 4 voix mixtes et orgue. Joseph Bonnet, op. 2 [nº 98].

Petite messe *Ave verum corpus*, à 3 voix mixtes ou 2 voix égales ou inégales, de M. A. Gastoué [nº 99].

Faux-bourdons à 2, 3 ou 4 voix égales ou mixtes, de l'abbé L. Perruchot [nº 100].

Panis angelicus à 4 voix d'hommes, de l'abbé L. Perruchot [nº 101].

Rex Regum, motet pour le Pape, chœur à 4 voix mixtes et orgue obligé, de l'abbé J. Valdès [nº 102].

4 pièces funèbres à 2 voix égales : I. *Languentibus in purgatorio*. II. *Circumdederunt me dolores mortis*. III. *De profundis ascendentem*. IV. *Pie Jesu*, de l'abbé C. Boyer [nº 103].

Veni Sponsa Christi à 3 voix d'hommes et orgue, du Dr Wagner [nº 104].

Alma Redemptoris Mater à 4 voix mixtes et orgue, de M. Léon Canton [nº 105].

Le *Sub tuum praesidium* de M. l'abbé Perruchot est une page magistrale, d'un effet grandiose, si elle peut être exécutée par un chœur nombreux. A 2 voix inégales et dans la forme d'un canon à l'octave, ce motet est comparable aux meilleures pages des oratorios ou psaumes de Mendelssohn ; il est de plus une interprétation artistique des plus intéressantes du formidable *Confugimus* du texte liturgique ; c'est bien le « ralliement » aux pieds de la Vierge des Consolations, des Pardons et des Espérances.

L'*Ave Maria* de M. Bonnet, organiste du grand orgue de Saint-Eustache, est une délicate et charmante prière : le chœur sans accompagnement alterne avec l'orgue, qui redit par trois fois la même phrase recueillie ; au *Sancta Maria*, la mélodie se fait l'écho d'elle-même, en un canon qui se poursuit sans effort ; puis l'heure de la mort est évoquée sans amertume ; tout dans ce motet respire la paix profonde, le silence des vastes nefs et la lumière violette des vitraux.

La *Messe* de M. A. Gastoué est bâtie sur la mélodie liturgique, ingénieusement enchâssée dans la polyphonie par des mains respectueuses : le *Kyrie* et l'*Agnus* sont les plus belles parties de cette œuvre, et particulièrement l'*Agnus*, tout empreint de tendresse discrète. En plus de ses qualités musicales, cette Messe, *facile d'exécution*, a le mérite d'être parfaitement appropriée, pour la durée, aux exigences du culte, et, pouvant être chantée à 2 voix égales, convient aux messes de confréries en l'honneur du T.-S.-Sacrement.

Les *faux-bourdons* et l'expressif motet : *Panis angelicus*, de l'abbé Perruchot, sont d'une sonorité magnifique.

Les faux-bourdons consistent en 8 formules correspondant aux 8 tons de psaumes, et pouvant alterner avec eux : elles peuvent s'appliquer à tous les versets. Il est inutile de vanter ici aux lecteurs de la *Tribune* la science et le sentiment mystique de la

musique du maître de chapelle de la cathédrale de Monaco ; le Répertoire moderne lui doit déjà un grand nombre de belles et utiles compositions que nous souhaitons voir toujours s'augmenter.

Le *Rex Regum* de l'abbé J. Valdès est conçu en forme dialoguée entre le chœur et l'orgue ; c'est une œuvre bien écrite et d'un bel effet, à sa place dans un office solennel.

Les *4 pièces funèbres* de l'abbé C. Boyer contribuent utilement à enrichir le répertoire restreint des œuvres à deux voix égales : la première (*Languentibus*) est une belle prière, paraphrasant sincèrement l'admirable texte.

Le *Veni Sponsa Christi* du Dr Wagner, très facile d'exécution, est néanmoins d'une belle sonorité ; il convient plus particulièrement à l'office d'une Vierge martyre, à une profession ou à des vœux.

L'*Alma* de Léon Canton, d'une très belle écriture vocale, demande un chœur exercé et une exécution finement nuancée ; c'est un commentaire intéressant du texte liturgique.

Le répertoire d'orgue nous offre deux pièces pour grand orgue avec pédale obligée :

Adagietto. A. Le Guennant [no 25].

Prélude grave. René Vierne [no 26].

L'*Adagietto* de M. Le Guennant, maître de chapelle de Saint-Nicolas de Nantes, est d'une noble inspiration ; l'auteur, sans quitter la tonalité choisie, a su éviter la monotonie et soutenir l'intérêt ; cette pièce, facile d'exécution, est bien à sa place à l'offertoire ou à la communion.

Le *Prélude grave* de M. René Vierne, organiste de N.-D.-des-Champs, exige une certaine habileté d'exécution : c'est une fort belle pièce d'orgue, aux harmonieuses proportions, où son auteur révèle une nature artistique des plus fines, possédant à son service une solide technique.

Il faut faire appel à une grande conscience artistique pour oser écrire de la musique destinée à l'auguste instrument qui « approfondit les ténèbres » dans nos cathédrales « de l'univers entier »; en déversant sur le peuple incliné les pacifications et les extases : digne de l'orgue pour lequel elle a été conçue, cette page de M. R. Vierne est digne de servir d'enluminure à la prière ; elle fait honneur au Répertoire moderne.

Ici se clôt la série publiée en 1908 ; il faut remercier et féliciter le Bureau d'édition tant pour la régularité de ses publications que pour son choix judicieux des œuvres.

Le *Répertoire vocal* s'est enrichi cette année du no 81 au no 105 ; le *Répertoire d'orgue*, du no 15 au no 26.

Cet ensemble d'œuvres modernes, si varié, présente une haute tenue artistique : toutes les œuvres émanent d'une inspiration noble et sincère et, quant à la forme, se conformant parfaitement aux prescriptions du *Motu proprio* et répondant à toutes les exigences de la liturgie : messes, motets, cantiques, litanies, pièces d'orgue, avec ou sans pédale obligée, le Répertoire moderne a offert cette année de quoi satisfaire les goûts les plus divers, tout en comptant de beaux exemples de musique d'église. Nous espérons que l'année 1909 verra se continuer ce mouvement artistique et nous offrira encore quelques pages à l'émouvante sincérité, où l'on sent s'affirmer une belle conscience artistique.

Félix Raugel.

BIBLIOGRAPHIE

R. P. Dr Hartmann : **The Seven last Words of Christ on the cross** (Les Sept Paroles du Christ en croix), oratorio pour soli, chœur et orchestre, texte *latin* et *anglais*. Partition petit in-4°, réduction au piano, 113 pages. J. Fischer et frères, New-York.

J. Barnby : **Blessed be the Lord God of Israel**, *anthem* pour le temps de Noël, à 4 voix avec accompagnement d'orgue ; 8 pages in-8° (n° 756 de la collection *Novello's octavo anthems*) ; Novello et Co, Londres.

Nous avons reçu communication d'un nouvel oratorio du Père Hartmann : *The Seven last Words of Christ on the cross*. Et nous sommes heureux d'en rendre compte avec tous les éloges qui lui sont dus.

Le Père Hartmann, de son vrai nom Paul-Eugène-Joseph von an der Lan-Hochbrunn, appartient à l'ordre de Saint-François. Il est d'origine tyrolienne, ce qui explique son don musical, car le Tyrol est la mine toujours riche des vocations artistiques en peintres, musiciens et poètes. Le Père Hartmann est né en 1863, et sa plume experte a déjà beaucoup produit. On connaît, très avantageusement, de lui, outre des messes et motets nombreux, plusieurs oratorios : *Saint Pierre*, *Saint François*, *la Cène*, et la *Mort du Christ*. Tous, ils se recommandent par une très habile facture, le sentiment profond et expressif du texte, une intéressante écriture, féconde en trouvailles harmoniques, une belle richesse d'idées, et, dominant le tout, une simplicité tonale donnant à ses compositions la ligne architecturale sobre et sévère qui convient aux sujets qu'il traite.

Son dernier ouvrage est pour chœur et orchestre, avec trois solistes : le récitant, le Christ invisible, et deux personnages, Dismas et Longinus, chantés par une seule personne. L'ouvrage est divisé en deux parties. La première contient les trois paroles : *Dimitte ; Hodie ; Mater ;* formant trois numéros. La seconde contient, en deux numéros, les quatre autres paroles, deux par deux.

Il est à remarquer la façon toujours intéressante, heureuse et imagée dont apparaît la voix du Christ, sur des rappels de thème des plus appropriés et subissant des modifications des plus expressives, avec une harmonisation souvent extrêmement rare et séduisante. N'ayant en main que la partition réduite au piano, il nous est difficile de parler de l'orchestration, mais, d'après les indications instrumentales qui figurent entre les portées, il est facile de se rendre compte du soin de cette orchestration et de sa franche et grave sonorité. On sent surtout l'extrême habileté dans l'écriture du quatuor. Il ne pourrait, du reste, en être autrement, le Père Hartmann étant tyrolien. Dans ce pays, les instruments à cordes ont toujours été en honneur et leur technique devient pour ainsi dire instinctive à quiconque se sent la vocation de compositeur.

Nous espérons que ces éloges parfaitement sincères suggéreront à nos lecteurs l'idée de connaître ces ouvrages, de haute valeur, de haute culture, de beau tempérament, et dont l'envolée artistique va de pair avec les plus beaux modèles.

— Après l'oratorio du Père Hartmann, c'est d'une cantate qu'il s'agit ; cantate de durée moyenne, demandant pour son exécution un chœur mixte, un orgue et un soliste soprano.

Elle s'intitule modestement *Anthem for Christmastide* , et porte pour titre *Blessed be the Lord God of Israel.* L'auteur est M. J. Barnby.

Ce n'est pas seulement des éloges que nous adressons ici à l'auteur avec nos remerciements de nous avoir fait connaître cette œuvre, modeste dans son poids, importante dans son art. C'est l'expression de toute notre admiration pour la parfaite ordonnance de ses voix, sa pureté mélodique et le plan aussi bien conçu que suivi de son ouvrage.

Le premier chœur d'entrée est une belle chose, où les voix sont traitées dans leur maximum de sonorité et d'émission. Les modulations, franches, nettes, voulues et pressenties, viennent à leur place, donnant à la composition une solidité tonale de premier ordre.

Le second morceau, solo ou unisson de sopranos, est onctueux et mélodique, élégant et noble, très bien écrit, très bien composé, très bien développé.

Nous aimons moins la fin, qui nous paraît un peu écourtée ; mais peut-être, à l'audition, cette impression s'effacerait-elle ? Néanmoins nous croyons qu'un ensemble plus contrepointé eût été meilleur, faisant davantage opposition avec la belle ligne sobre du premier morceau.

Ceux qui veulent traiter ce genre de la cantate ne sauraient mieux faire que de prendre celle-ci comme modèle de plan à suivre, et nous souhaitons à tous d'écrire avec la sûreté et l'élégance dont M. Barnby a fait preuve dans cette composition qui, pour courte qu'elle soit, est une belle et bonne cantate, facile, mélodique, expressive, pouvant convenir à de nombreux usages parmi les maîtrises bien fournies en chanteurs. F. DE LA TOMBELLE.

LES REVUES (articles à signaler) :

Les Chansons de France, n° 8. Numéro consacré aux noëls anciens les plus célèbres.

Bulletin français de la S. I. M. — N° 11. A. Pirro : Frescobaldi. Léon Vallas : Un mémoire sur la trompette marine. — N° 12. Romain Rolland : Paul Dupin. L. de la Laurencie : Les Forqueray, deux violistes célèbres.

Le Monde musical. — N° 23. J.-J. Nin : La musique à Berlin.

Revue du chant grégorien. — N° 2. Dom Pothier : Antienne *O Magne Pater*, de sainte Hildegarde ; Dom L. David : L'orgue suppléant le chant au *Kyrie* de la messe.

Musica sacra (Namur). — N°s 1-2. Compte rendu des examens de l'école de Malines. F. Verhelst : A propos du « Nombre musical grégorien » de Dom A. Mocquereau. Encartage : *O gloriosa Virginum* et *Ave Maria*, à 4 voix mixtes, de H. Durieux.

Gregorianische Rundschau. — N° 12. P. Wagner : Un nouveau livre sur le rythme du plain-chant (celui de D. Mocquereau).

NOTRE SUPPLÉMENT

Trio et chœur à 5 voix du psaume Beati quorum, de Roland de Lassus.

Ce n'est pas un motet, mais deux versets d'un des grandioses psaumes de la pénitence, de Roland de Lassus, que nous offrons aujourd'hui à nos abonnés. Le trio, expressif et presque dramatique, offre assez de difficultés rythmiques dans l'ensemble ; le chœur qui suit, écrit à cinq voix, comme presque tout le reste du psaume, est d'un calme admirable, et fait une opposition superbe avec le verset précédent. (N° 66, de l'*Anthologie* de Ch. Bordes.)

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Quinzième Année N° 2 Février 1909

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :	BUREAUX :	ABONNEMENT RÉDUIT :
(Revue et Encartage de Musique)	*269, rue Saint-Jacques, 269*	*(Sans Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. **10** fr.	**PARIS** (V^{e})	Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves **6** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.	*14, Digue de Brabant, 14*	Union Postale. **7** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.	**GAND (Belgique)**	

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

CURIOSITÉ D'HISTOIRE MUSICALE

PLAINTE DE DAME RHÉTORIQUE CONTRE LES COMPOSITEURS

Dame Rhétorique porta un jour ses plaintes à la Musique : « A la Science si louable de vénérable Musique, la Rhétorique, avec toute révérence, salut. » Ainsi débute sa plainte. « O la plus douce et la plus chère à ses sujets, sois attentive à ce message : la plus grande corruption existe, du fait de beaucoup de chantres, dans nos *dictamina*, car ils divisent les temps simples en faisant des soupirs. C'est pourquoi je supplie ta pitié : porte remède à cela. »

De telle façon s'exprime la Rhétorique dans un motet du XIVe siècle, signalé l'an dernier par M. Paul Meyer [1] ; on le trouve dans le recueil

1. *Bulletin de la Société des anciens textes français*, 1908, I, p. 45, *Chansons latines et françaises.*

67, du fonds Picardie, à la Bibliothèque nationale de Paris, folio 67. Ce folio, de 435 millimètres sur 213, est rogné en bas, et peut-être aussi en haut. Noté soit sur deux colonnes, soit à longues lignes suivant le chant, il renferme deux motets à trois parties, et deux fragments d'autres motets, latins et français. On sait ce que fut le motet au XIII[e] et au XIV[e] siècle : sur un « plain-chant » en valeurs ordinairement longues, un compositeur écrit un contrepoint fleuri, c'est le motet. Souvent on ajoute au-dessus une autre partie, avec d'autres paroles, c'est le triple.

Dans ce folio recueilli parmi d'autres fragments, et dont l'écriture dénote le milieu du XIV[e] siècle, on trouve d'abord la fin du motet écrit sur le tenor *Dolor meus*, qui est lui-même la fin du répons *Caligaverunt*, le vendredi saint, ou du répons *O vos omnes*, le samedi saint. Les paroles du motet et du triple, qui commençaient évidemment sur une page précédente, se continuent respectivement au haut de la page par les paroles... *celle qui contre son gré*, etc., et... *donna mes cuers son corps sans retraire*, etc. Vient ensuite, sur un tenor que je n'ai pu identifier, le motet *Garit Gallus*, avec le triple *In nova fert animus*. Au verso, les fragments d'une autre œuvre, qui se continue au haut de la page par les mots... *l'emploïés certainement*, etc., écrits à longues lignes, et que je suppose être un triple du motet qui commence au bas de la même page : *Si je chante mains que ne suel*, pareillement écrit. La rognure de la page nous prive du tenor, mais nous le connaissons par ailleurs : c'est le thème français *Qui prendroit à son cuer ;* ce tenor et ce motet figurent dans le manuscrit de Montpellier, et ils ont été remis en partition tout récemment par M. Pierre Aubry, avec un triple différent [1]. C'est entre ces deux fragments que prend place la pièce dont nous nous occupons aujourd'hui.

*
* *

Sur un tenor (f° 67 v col. 2) dont l'incipit n'est pas donné (mais qu'il est facile de reconnaître pour le thème de l'*alleluia* du jour de Noël, depuis ce mot jusqu'à la fin du mot *nobis*), mêlé de notation noire et blanche, s'élève le motet dont j'ai plus haut donné la traduction. Il semble que le texte comme la musique présente quelque allusion à la fameuse décrétale où Jean XXII se plaint des disciples d'une nouvelle école, qui subdivisent les temps par de nouveaux procédés, les poussent à coups de petites notes, et coupent les mélodies de hoquets (silences variés). La décrétale est de 1324-1325. Notre motet n'est guère postérieur, on le verra plus bas. Mais donnons le texte, que la musique régulièrement divise de deux en deux vers, précisément, ô ironie ! par des suites de hoquets, soupirs, sur la dernière syllabe ;

Sciencie laudabili,
Musice venerabili,

1. *Cent motets du XIII[e] siècle*, III, p. 136-137.

Rethorica sciencia
Cum omni reverencia

Salutem. O dulcissima
Subjectisque gratissima

Tali conquerens nuncio
Quod maxima corrupcio

Fit a multis canentibus
In nostris dictaminibus,

Nam dividunt simplicia,
Faciendo suspiria,

Quare pietate rogito
Remedium his adito.

La Musique répond, au triple, et là, nous allons pouvoir délimiter la région où cette composition curieuse a pu être faite. En accusant, en effet, réception de sa plainte à la Rhétorique, la Musique la transmet à une série de musiciens, de vingt compositeurs contemporains, dont elle nous donne les noms. Comme le motet, ce triple est également coupé de hoquets ; mais, plus rapide dans le mouvement, et d'une mesure plus brève, ceux-ci n'arrivent que de cinq en cinq vers, divisant donc très régulièrement la pièce :

1. Musicalis sciencia
Qua regitur melodia
Vniversis rectoribus
Arte suaque praticis
5. Specialiter dilectis

Subscriptis suis subiectis :
De Douacho dicto Thoma
Cujus fama fuit Roma,
Johanni de Meris quoque
10. De Viteri Philippoque,

Normanno Dyonisio,
De Burces et Egidio,
Gaudefrido de Baralis
Vulquero de Valencienis [1],
15. De Palacio Roberto,

Atque Louchart Ingelberto,
Dicto de Soissouns Garino,
Egidio de Morino,
Reginaldo de Tyremont,
20. G. d'Orbendas et Jo. du Pont,

1. Une méprise du copiste a laissé soupçonner ici à M. P. Meyer qu'il devait manquer un vers et un nom avant ou après celui-ci. La musique est formelle ; il ne manque rien ; mais, entraîné par le nom de Gilles de Morin, qu'il va écrire un peu plus bas (vers 18), le scribe avait commencé à écrire, fin du vers 12, *Egidio de Mori* ; il a corrigé après coup, en interligne, au-dessus de ce dernier mot, par *Gaudefrido*. La mélodie, nous le répétons, ne permet pas de lire *de Mori Gaudefrido*, mais bien ce dernier mot seul. La musique, on le voit une fois de plus, est capitale lorsqu'il s'agit de l'interprétation d'un texte chanté.

Guisardo de Cameraco
Et de Bailleul Reginaldo
Atque de Machau Guillelmo,
Petro Blavot et Matheo
25. De Luceu, d'Arras Jacobo,

Salutem, et observare
Sua precepta, mandare
Vestrum cuilibet cupio
Ne sit erroris motio
30. In dominam Rhetoricam

Neque contra Grammaticam ;
Lingua secans incomplexa
Sit in silencio nexa..
Cuncta vicia cavete,
35. In melodia valete.

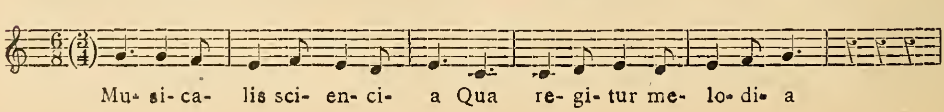
C'est-à-dire :
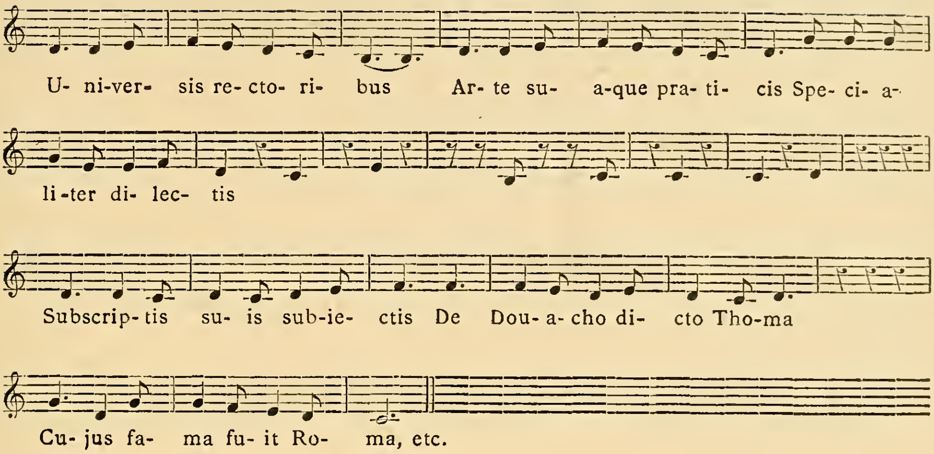
« La science musicale, par qui est régie la mélodie, à tous ceux qui en dirigent l'art, et particulièrement à nos bien-aimés sujets soussignés : Thomas dit de Douai, dont la renommée est parvenue à Rome, Jean de Muris et aussi Philippe de Vitry, Denys le Normand, Gilles de Burces, Geoffroy de Baralles, Vauquier de Valenciennes, Robert de Palais, et Louchart Engelbert, Guérin (Garin) dit de Soissons, Gilles de Morin, Renaud de Tyr[l]emont, G. d'Orbendas et Jo. du Pont, Guisard de Cambrai et Renaud de Bailleul ainsi que Guillaume de Machau, Pierre Blavot et Mathieu de Lucheux (?), Jacques d'Arras, salut. Je désire que vous observiez mes préceptes, et qu'aucun de vous ne soit cause d'erreur envers Dame Rhétorique, ni contre la Grammaire. Que les silences ne soient placés qu'aux points où le sens est coupé. Évitez tout vice, et portez-vous bien en mélodie. »

Cette amusante énumération nous fait connaître une suite de musiciens dont sont connus seuls les principaux maîtres : Jean de Muris, Philippe de Vitry, Guillaume de Machau et Gilles de Morin. Quant aux autres, ils n'ont été, que je sache, point signalés jusqu'ici, mais les noms de lieu dont la plupart sont formés indiquent le nord de la France ou la Belgique. Parmi ces noms qui peuvent être identifiés, et qui l'ont été par M. P. Meyer : Douai, Baralles (village de l'arrondissement d'Arras), Valenciennes, Soissons, Tyrlemont (soit en Belgique, arrondissement de Louvain, soit dans l'Oise), Cambrai, Bailleul (sur la frontière franco-belge), Arras.

Musicalement, l'ensemble de la pièce n'ajoute rien à ce que nous savons de la forme musicale des motets, sinon que, comme cela se produit par exemple avec le tenor *Beata*, le tenor n'est pas répété, et est assez long pour soutenir la composition entière. Cet ensemble n'offre d'ailleurs rien d'intéressant.

Seul, le rythme du triple est assez piquant dans sa forme brève :





AMÉDÉE GASTOUÉ.

ÉTUDES PRATIQUES SUR L'ÉDITION VATICANE

Le Graduel romain, ses Interprètes

1. Le livre appelé « Graduel » contient le chant des messes, selon l'ordre de la liturgie romaine.

Primitivement il fut « centonisé », selon la tradition constante, par le pape saint Grégoire le Grand, mort au début du VIIe siècle. On l'appelait ordinairement « antiphonaire des messes » ; le nom de Graduel n'est venu que plus tard, et est tiré d'un mot latin qui veut dire « composé avec art » ; c'est par excellence le livre qui contient les plus beaux chants grégoriens.

On conçoit bien que, dans la suite des temps, le livre grégorien se soit enrichi de chants nouveaux pour les fêtes ajoutées depuis treize cents ans ; quelques mélodies aussi ont disparu. Toutefois, dans son ensemble, le Graduel romain reproduit l'antiphonaire grégorien des messes, tel qu'il est contenu dans les plus anciens manuscrits du temps de Charlemagne et des trois siècles suivants, qui furent l'âge d'or du chant liturgique.

Ainsi, dans le « Propre du temps » et le « Commun des Saints », tous les introïts, graduels, traits, offertoires, communions (sauf pour la sainte Trinité) et la moitié des alléluias, appartiennent à l'authentique antiphonaire de saint Grégoire. La plupart des autres chants ont été ajoutés au moyen âge, ou reproduits dans les offices plus récents sur des paroles nouvelles. Les chants de l'*Ordinaire* de la messe — *Kyrie*, *Gloria*, etc. — ont été ordinairement composés entre le IXe et le XVe siècle ; il en est qui ont pour auteurs des saints : le pape saint Léon IX, saint Dunstan, le bienheureux Tuotilo, etc. On en attribue aussi au roi Robert le Pieux.

2. Pendant près de mille ans, et plus longtemps encore en certains pays, on conserva à peu près intact le chant grégorien. Mais, depuis environ trois cents ans, le mauvais goût s'y infiltra et le corrompit. Peu d'années avant la Révolution, le diocèse de Lyon avait encore conservé le pur grégorien : ce ne fut qu'en 1784 qu'on y adopta le chant corrompu d'origine gallicano-janséniste, qui est encore en partie en usage dans nos églises.

Ce furent des savants français qui travaillèrent, dès 1830 environ, à la restauration du chant de l'Église. Vers 1860, on publia l'édition de Reims et Cambrai, qui réalisa un progrès énorme sur les autres. A peu près à la même époque, les moines bénédictins de la congrégation de France commençaient au monastère de Solesmes, sous la direction de Dom Pothier, les travaux et les recherches qui devaient aboutir à une édition remarquable et authentique, en 1883, du *Liber Gradualis*. Elle se répandit dans beaucoup d'églises.

Des recherches nouvelles montrèrent qu'on pouvait encore perfectionner cette publication. Tandis que Dom Pothier, qui dirigeait la restauration du chant, devenait abbé du monastère de Saint-Wandrille, un prêtre et chanoine d'une petite ville d'Italie, lui-même excellent musicien, devenait évêque, patriarche et pape : Pie X. Il résolut de prendre en mains la cause de la réforme du chant liturgique, que le concile de Trente avait réservée aux soins du Souverain Pontife. Pie X en confia le travail à Dom Pothier et à ses confrères bénédictins, avec l'aide d'une Commission pontificale formée de savants et d'artistes des divers pays. Après qu'on eut revisé le chant sur les meilleurs exemplaires de la tradition grégorienne, la Commission publia d'abord le *Kyriale* ou *Ordinarium Missae*, puis le *Commun des Saints*, enfin le Graduel complet, pour la fête de saint Grégoire, en 1908.

3. Par l'autorité suprême de S. S. Pie X, le Graduel romain authentique était promulgué pour l'usage de toutes les églises. Par des décrets successifs, le pape, après avoir, dès 1904, suspendu la réimpression des livres en usage, recommandait d'abord l'adoption des fascicules publiés par la Commission, puis suspendait l'effet de toutes les approbations et des privilèges, même pontificaux, qui avaient été concédés aux diverses éditions, enfin ordonnait leur remplacement, dans le plus bref délai possible, par l'édition Vaticane.

Comment, dans la pratique, l'édition officielle de l'Église entre-t-elle en usage ? Trois cas se présentent.

1° Ou l'Évêque en a prescrit immédiatement l'adoption, on n'a donc qu'à le faire le plus tôt possible.

2° Ou l'Évêque a obtenu une permission du Pape pour ne pas introduire, dès leur première publication, les chants de l'édition romaine, par exemple quand il avait encore beaucoup d'anciens livres à écouler : et il en a alors prévenu ses prêtres. Dans ce cas, on peut engager les amis du vrai chant de la sainte Église à faire le sacrifice d'acheter des exemplaires de l'édition encore tolérée, et de les mettre tout simplement de côté ; elle sera ainsi rapidement épuisée, et remplacée facilement par le chant authentique.

3° Ou bien, — et c'est dans l'immense majorité des diocèses, — l'Évêque n'a indiqué aucune façon particulière d'agir à ce sujet. Dans ce cas, c'est à chacun de ceux qui s'occupent du chant dans les églises de veiller à introduire, dans le chœur dont ils s'occupent, l'édition Vaticane, suivant les instructions formelles du Saint-Siège à ce sujet.

4. De quoi se compose le Graduel romain ? Il suit l'ordre du Missel et comprend le *Propre du temps*, le *Propre des Saints*, le *Commun des Saints*, les *Messes votives*, le supplément pour divers lieux, ou *pro*

aliquibus locis, l'*Ordinaire de la Messe* (nommé aussi *Kyriale*), terminé par les chants des funérailles, les *Tons communs* et un appendice contenant des hymnes qu'on peut avoir à chanter en certaines circonstances avant la messe, comme le *Veni creator Spiritus*, ou après la messe, comme à la Fête-Dieu, pour la procession du T. S. Sacrement. A la fin on ajoute, s'il y a lieu, le *Propre diocésain.*

Le *Propre du temps* comprend les dimanches, les jours ordinaires et les grandes fête de N.-S. mobiles, comme Pâques, ou fixes, comme Noël. Il contient aussi les fêtes des saints qui tombent dans l'octave de Noël. Dans les éditions pratiques à l'usage des fidèles, on y place aussi la fête du S. Nom de Jésus, le 2e dimanche après l'Epiphanie, celle du Patronage ou Protection de S. Joseph, le 3e après Pâques, celle du Sacré-Cœur, le vendredi après l'octave de la Fête-Dieu.

Le *Propre des Saints* comprend toutes les autres fêtes, et ce qu'elles n'ont point de particulier se prend au *Commun*, suivant la qualité du saint : Martyr pontife ou non, Plusieurs Martyrs, Confesseur pontife ou non, Docteur ou Abbé, Vierge martyre ou non, Sainte Femme.

La dernière messe du Commun est celle de la Dédicace des Eglises.

Les *Messes votives* sont celles qui ne sont fixées à aucun jour en particulier, ou qu'on dit suivant les jours de la semaine, comme celles des saints Anges le lundi, des saints Apôtres le mardi, de saint Joseph le mercredi, du Saint-Sacrement le jeudi, de la Passion le vendredi, de l'Immaculée Conception le samedi. Là figurent aussi les messes pour une intention spéciale : actions de grâces, mariages, pour la paix, etc.

Le *Supplément* pour divers lieux comprend des fêtes qui ne sont célébrées qu'en certaines églises, comme par exemple les fêtes de la sainte Vierge les dimanches d'octobre, ou celles de la Passion de N.-S. les vendredis de Carême.

L'*Ordinaire* comprend les *chants communs* destinés au peuple, pour l'aspersion, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Sanctus*, l'*Agnus*, le *Credo*. Ces chants sont rangés par séries suivant les degrés des fêtes : cependant, cet ordre n'a rien d'obligatoire, excepté pour les jours ordinaires ou *féries*, comme le Mercredi des Cendres ; ces jours-là, il faut obligatoirement chanter les mélodies marquées. Il y a encore des chants *ad libitum* qu'on peut prendre à la place des précédents.

Les *Tons communs* renferment le chant des versets et réponses ordinaires, des oraisons, épîtres, évangiles, *Confiteor*, etc. ; du *Gloria Patri* et de l'*Alleluia* selon les huit tons, pour l'introït, l'offertoire et la communion.

Le *Propre diocésain*, qu'on ajoute à la fin du livre, comprend les fêtes propres à chaque église. Les Evêques s'occupent de faire corriger la musique de ces propres et de les présenter à l'approbation du Saint-Siège, lorsqu'ils ne sont pas encore conformes au pur chant grégorien.

5. Pour arriver à la bonne exécution des chants liturgiques, il faut bien délimiter ce qui appartient à chacun des exécutants. Or les rubriques ou règles supposent, pour leur complète interprétation : 1° le célébrant et les ministres sacrés ; 2° les chantres ; 3° le chœur ou *schola* ; 4° les fidèles.

On n'a point besoin d'entrer ici dans le détail de ce qui concerne les parties chantées par le célébrant ou ses assistants, ni des qualités qui sont requises d'eux. Mais il faut dire un mot des autres.

Il est demandé, par les règlements ecclésiastiques, que *les chantres* aient non seulement les qualités morales et les aptitudes générales à remplir cet état, mais encore aient subi avec succès un *examen de capacité*, devant la Commission diocésaine de chant liturgique et de musique sacrée. Cela s'applique encore plus au *maître*

de chœur ou *de chapelle,* qui est le *cantor* par excellence, et doit être capable de suivre en tous leurs détails les instructions liturgiques données par le Souverain Pontife.

La place naturelle, normale, des chantres est près de l'autel, soit dans le chœur même, soit dans une galerie (tribune, jubé). Il est préférable qu'ils soient au chœur, afin de pouvoir suivre régulièrement les cérémonies qui regardent le chant, et recevoir les directions du cérémoniaire. Dans ce cas, maître de chapelle, organiste, s'il y en a, et chantres revêtent, même s'ils sont laïques, le costume ecclésiastique, c'est-à-dire la soutane, le surplis, le camail et autres manteaux liturgiques, suivant les saisons et les fêtes. La *schola* ou chœur est formée par l'ensemble des chantres et des enfants.

Suivant qu'il s'agit d'un dimanche ou d'une fête, les intonations et versets sont chantés par un, deux ou quatre chantres (excepté au graduel), suivant le degré de la solennité et le nombre dont on dispose. Il est dans la tradition que les versets d'alleluia soient chantés par des enfants.

On est *obligé* de dire tous les textes prescrits dans l'office. Si donc, la fatigue, le manque d'exercice ou une autre raison valable empêchent de chanter les pièces du Graduel en chant grégorien, *il faut* les chanter à l'instar d'une simple psalmodie, ou au moins les *réciter* sur un ton convenable, l'orgue jouant ou non, de façon que tous ceux qui sont au chœur les entendent.

Les femmes et jeunes filles, ne pouvant remplir un office ecclésiastique, ne peuvent, par là même, occuper les fonctions de chantre, ou chanter au chœur, au moins dans les églises ordinaires. Bien entendu, il en est tout autrement dans les chapelles des religieuses ou pour les offices des confréries. Il y a cependant d'autres cas, avec la permission de l'évêque, où des femmes et des jeunes filles peuvent chanter les parties ordinairement réservées aux chantres, comme les versets d'alleluia, le graduel, des motets divers, etc. ; c'est quand il n'y a pas de chantres ou qu'ils sont insuffisants. Mais dans ce cas, ces chanteuses ne doivent pas prendre place au chœur : elles peuvent chanter soit de places réservées dans la nef, ou en dehors du chœur, ou dans une tribune. (Voir en particulier le décret de la S. C. des Rites du 17 janvier 1908, et les *Ephemerides Liturgicae* de mars 1908.) La règle est la même pour le cas d'un chœur musical, d'une société de chanteurs, par exemple, exécutant à quatre voix inégales.

Enfin, la foule des *fidèles* remplit, elle aussi, son rôle, dans l'exécution des chants liturgiques. A elle est destinée toute la partie fixe : réponses au célébrant, ordinaire de la messe, même les hymnes et les proses. Dans ces chants elle peut alterner, par exemple avec les chantres, le chœur ou le clergé, ou bien les hommes disant un verset ou une strophe et les femmes et enfants l'autre.

On voit donc qu'avec un peu de bonne volonté il est facile d'organiser correctement l'exécution du chant liturgique, en se souvenant que son but principal est la gloire de Dieu et l'édification des âmes, sous la conduite et l'observation des règlements de l'Église.

Pie X et la Musique sacrée

(*Fin.*)

Je pense en avoir dit assez pour montrer combien le Pape Pie X a mérité de l'art. Lui et Richard Wagner se rencontrant pour tracer les règles qui doivent rendre à la musique liturgique du culte catholique sa dignité première, c'est déjà un assez beau spectacle. Mais où le spectacle devient piquant, c'est quand le génial réformateur, qui a tout jeté bas pour édifier son théâtre, ferme résolument la porte à la musique sacrée de l'avenir, alors que le Souverain Pontife la lui ouvre. Wagner voit le salut de la musique liturgique dans le retour absolu à la tradition palestrinienne, ce qui entraîne comme conséquence l'exclusion également absolue des instruments d'orchestre de l'église. Il ne se fait d'ailleurs pas faute d'insister sur cette condition essentielle de son plan d'action. Pie X est moins exclusif, moins rigoriste ; et pour trancher le mot, il est moderniste. Tout en accordant une faveur très marquée à l'école palestrinienne, il voit la possibilité d'introduire le style sacré moderne dans les offices religieux et, par suite, le moyen d'y faire place à l'orchestre. C'est avec un doigté remarquable, une science musicale digne de toute notre admiration, qu'il définit les conditions et précise la mesure dans lesquelles les ressources qu'offre l'art nouveau peuvent être utilisées au service du culte.

Dans sa définition, le Pape a recours à un mot singulièrement heureux et bien caractéristique, un mot qui n'avait pas encore été employé, je crois, dans la terminologie musicale et qui correspond merveilleusement à la chose qu'il doit exprimer et au but qu'il s'agit d'atteindre : Pie X nous dit que la musique sacrée doit avoir un caractère *universel.*

Le terme fait image. La musique sacrée universelle est évidemment celle qui correspond le plus complètement à la mentalité religieuse de la civilisation.

Et tout aussitôt se pose cette question : si le style palestrinien a pu et, dans une certaine mesure, peut encore se réclamer de ce caractère d'universalité, en sera-t-il encore ainsi demain ? Je vais plus loin. Est-il bien sûr qu'il en est toujours ainsi aujourd'hui ? Ce style aurait-il le don de vie impérissable et toujours palpitante que possèdent le latin liturgique et le plain-chant, lesquels, étant des langues mortes, sont par là même immortels ? Comme eux, échappe-t-il aux contingences, au de-

venir ? Tout en étant un art complet en soi, ne renferme-t-il pas l'embryon d'un art futur qui, prenant corps, va marquer son générateur du signe de la décadence en attendant que la mort survienne ?

Ce n'est point lui manquer de respect que de dire du style palestrinien qu'il a bénéficié, à l'heure de la réaction, d'une admiration outrée par suite même du mépris où il était tenu depuis plus de deux siècles, d'une admiration un peu factice, enfin, comme il arrive pour les choses très anciennes ou toutes neuves.

Il est permis de douter qu'un grand nombre de leurs admirateurs récents aient été en communion totale avec Palestrina, Lassus et Vittoria, si essentiellement représentatifs d'un art révolu, d'un art qu'il paraît bien que nous ne puissions plus comprendre dans l'esprit de sa spéciale beauté, malgré la propriété qu'il possède à un éminent degré d'interpréter le sentiment religieux. Il ne faut pas l'oublier, ces maîtres sont l'achèvement final d'une période historique ; leur art est l'aboutissement de six siècles de lents et pénibles efforts, et leur gloire rayonne dans l'apothéose grave et auguste de la musique médiévale qui va disparaître. Notre sentiment musical n'est plus le même que celui de nos ancêtres du moyen âge. Le respect de la tradition n'implique point, en matière de pratique, le retour servile au passé. La notion de l'atavisme ne suppose point une telle persistance du goût à travers les générations que nous puissions faire abstraction de trois siècles d'évolution et, sans nous suggestionner, dire que la musique qui a ému nos pères jusqu'au fond de l'âme exerce, aujourd'hui encore, le même pouvoir émotif sur la nôtre.

*
* *

Mais si l'expression musicale du sentiment religieux universel n'est plus identifiée avec le style palestrinien, sa source est toujours là, la source sacrée de la tradition. L'art du XVIIe siècle adoptera tous les principes qui en découlent, mais il les élargira, leur donnera des applications jusqu'alors insoupçonnées. Un sentiment tonal net et franc se dégagera des modalités vagues et flottantes du système harmonique médiéval et, par étapes précipitées, l'art nouveau, brisant des liens devenus trop pesants, marchera à la conquête de la liberté. Le *Drame en musique* va naître et avec lui le style instrumental. De l'union féconde de ces deux éléments, la voix humaine et l'orchestre, sortira une lignée de concepts nouveaux dont la première expression complète, dans le domaine de la musique religieuse, sera la *Cantate d'église*, qui elle-même enfantera le drame sacré, les *Passions*.

Ici les éléments du style musical religieux seront arrivés à leur développement suprême. C'est l'heure où un homme viendra qui s'emparera de ces éléments et qui, de son génie tout-puissant issu des forces mystérieuses de la nature, édifiera ces constructions stupéfiantes qui seront la *Passion selon S. Matthieu* et la *Grande Messe en si mineur*.

La musique religieuse, pour une période incalculable de temps, aura mis le sceau à sa puissance, et le style musical universel sera né.

Universel, le style de Jean-Sébastien Bach l'est. Point de maître venu depuis l'illustre Cantor, qui ne doive quelque chose à ce style. Après avoir été la source merveilleuse où ont puisé tour à tour Haydn, Mozart, Beethoven et jusqu'à Wagner lui-même, après cent cinquante ans, ce style vibre encore de la vie la plus intense, la plus actuelle ; les déchéances qu'inflige la tyrannie de la mode n'ont pu l'atteindre de leur flétrissure ; et s'il s'est approprié toute la moelle de la musique du passé, s'il contient toute la substance de la musique du présent, il demeurera probablement l'axe autour duquel viendra s'enrouler la spirale des évolutions futures, que ce soit dans une direction ascensionnelle, ou que ce soit dans un mouvement plus vraisemblable de régression.

Si je ne craignais, à trop juste titre, d'être taxé d'incompétence, je déclarerais que, dans le domaine des autres arts, il n'y a peut-être point de monument qui, comme l'œuvre gigantesque de Bach, résume plus complètement ce que le génie humain a jamais pu inventer de plus audacieux, de plus parfait, de plus souverain.

*
* *

C'est d'ailleurs à bon droit que l'on pourra objecter que Bach n'a guère écrit de musique qui s'adapte adéquatement à la liturgie du culte catholique, et que notamment sa *Grande Messe* dépasse de beaucoup les limites de la durée affectée à la célébration même solennelle des saints Mystères.

En effet, si le style du maître est éminemment religieux, s'il correspond d'une manière parfaite au sentiment universel de la piété, il n'en est pas moins vrai que la forme musicale de ses compositions religieuses n'est point en rapport avec les actes de la liturgie du culte catholique : il y manque ce qu'en esthétique on nomme le rapport de convenance. A l'époque de Bach, la *forme* musicale dominait souverainement. Ce ne sont point les paroles qui déterminaient les contours du moule, mais celles-ci y étaient enchâssées au détriment parfois de la logique. De là des répétitions fastidieuses de textes, que le système contrapontal de l'imitation, poussé jusqu'à ses dernières conséquences, devait encore favoriser.

Examinons, par exemple, le *Sanctus* de la *Messe en* si *mineur*, ce formidable spécimen de musique sacrée qui, lu, donne le vertige, et, entendu, produit la fulgurante vision apocalyptique du ciel immense où les théories des anges, des chérubins et des séraphins viennent croiser leur vol en tout sens, en proclamant dans l'éternel trisagion la majesté du Dieu trois fois saint [1]. Si le sentiment religieux de la situation y est exprimé d'une manière inégalable, par contre le morceau est gigan-

1. Cf. *Apoc.*, IV et V.

tesquement disproportionné avec l'acte liturgique qu'il doit accompagner. Il ne comporte pas moins de trois cent seize mesures pour un texte de seize mots.

Mais, supposé que Bach eût pu se familiariser avec les lois rituelles du culte catholique, est-ce sortir des bornes de la vraisemblance, de penser que des formes nouvelles seraient nées de son tout-puissant génie, des formes pleinement adéquates aux prescriptions liturgiques, délimitant la durée des pièces chantées et fixant pour jamais, peut-être, les règles à suivre en matière de composition musicale cultuelle? Devançant Richard Wagner d'un siècle et demi, n'aurait-il pas trouvé le mot profond que le grand réformateur du Drame musical place sur les lèvres de Kundry repentante : *Dienen !* et dont l'exégèse s'est emparée pour en faire le pivot de la révolution wagnérienne ? *Dienen!* c'est-à-dire la musique mise au service des paroles, et la signification de celles-ci — ou la pensée — déterminant l'ampleur et les contours de celle-là — ou la forme musicale...

Il n'y a point d'art subalterne. Toute œuvre d'art doit répondre à une destination déterminée ; et l'œuvre sera d'autant plus digne de l'art et plus belle, qu'elle répondra plus complètement à son but.

*
* *

Ainsi ma conviction est que le style musical liturgique de l'avenir, le style universel prévu par Pie X, nous viendra de Bach.

Si l'on m'oppose que Bach était protestant de religion, je répondrai que ce n'est point là une objection qui puisse sérieusement s'étayer et que la musique du grand Cantor ne saurait être représentée comme étant l'expression d'une doctrine philosophique ou théologique, non plus que la musique de Palestrina. De musique confessionnelle, il n'y en a point. Comme l'a très justement observé René de Récy, « c'est amoindrir Bach que de vouloir le confisquer au profit d'une secte religieuse [1]. »

Comment cette évolution s'opérera-t-elle ? Je n'ai ni à donner une recette d'empirique, ni à proposer un système de pédagogue. Mais il ne saurait avoir échappé à l'attention des observateurs que « déjà quelques « musiciens d'avant-garde, trouvant plus naturel de parler la langue « toute moderne de Bach que la langue vénérable et périmée de Pales- « trina, ont appliqué leurs facultés à créer, peut-être sans nulle pré- « méditation, un commencement de répertoire liturgique dont le style « a d'évidentes affinités avec celui de l'illustre Cantor. Cette tentative, « accueillie de toutes parts avec faveur, ne s'arrêtera point là, on ne « saurait en douter ; et si les novateurs en sont encore à la période « des tâtonnements, il n'y a là rien qui doive les décourager : le style « palestrinien lui-même est né de tâtonnements, et de tâtonnements

1. *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1885.

« qui ont duré des siècles. Je sais par où la comparaison cloche et que
« ce qui reste à faire est à l'inverse de ce qui a été fait : il s'agit non de
« partir du particulier et de procéder par induction, mais du contraire,
« donc de prendre appui sur des connaissances générales et de cher-
« cher la voie par déduction. L'opération est infiniment plus aisée et
« l'aboutissement infiniment plus proche. N'est-ce pas Gounod qui a
« dit que si, par un improbable cataclysme, toute la musique posté-
« rieure à Bach devait disparaître, elle renaîtrait sous le souffle fécon-
« dant, créateur, du maître saxon ? Toute paradoxale qu'elle paraît,
« cette proposition est aussi vraie qu'une vérité humaine peut l'être.
« Bach, ce n'est pas un musicien : il est *la musique* même. [1] ».

*
* *

Donc étudions Bach, faisons-le passer dans le sang de nos veines et, en sus, piochons notre contrepoint ! Soyons de bons techniciens ; approfondissons les secrets du métier ; pratiquons-le en infatigables et patients ouvriers, sans trop nous préoccuper d'originalité. « Où tout est indépendant, il n'y a rien de souverain », suivant la forte expression de Bossuet, que Chateaubriand, en son impérial langage, qualifie superbement d'axiome foudroyant [2]. Bach, le tout-puissant Bach en personne, ne nous a-t-il pas donné l'entraînant exemple de la plus touchante modestie, lui, l'inconscient faiseur de miracles qui toute sa vie est allé à l'école chez les maîtres français et italiens, autant que chez les maîtres allemands ?

Bach était un homme studieux, un travailleur. Sans arrière-pensée, sans nul calcul d'orgueil, il s'est soumis à la loi universelle du travail. Personne n'a été à la tâche comme lui, et personne, on peut le croire, n'a accompli son labeur quotidien avec plus de simplicité de cœur et de tranquille joie intérieure. C'est pourquoi Dieu a sanctifié son travail, et c'est pourquoi le nom du divin Cantor demeurera en bénédiction dans la mémoire des hommes aussi longtemps que le culte de la musique sera célébré sur la terre.

Edgar Tinel.

1. Edgar Tinel, *la Musique figurée à l'église*, Paris, au Bureau d'édition de la Schola Cantorum, 269, rue Saint-Jacques. 1902.
2. *Sur la Législation primitive*, du vicomte de Bonald.

Chronique des Grands Concerts

Je me plains volontiers du peu d'intérêt que présentent d'ordinaire les programmes de nos grands concerts. A plus d'un qui relirait ces programmes le reproche pourrait peut-être sembler injuste. On m'objectera que depuis le début de la saison bon nombre d'œuvres nouvelles ont été exécutées tant aux concerts Colonne qu'aux concerts Lamoureux. Je crois donc utile, ne me souciant pas d'être accusé de parti pris systématique, de passer rapidement en revue ces divers ouvrages.

Pour plus de clarté, répartissons-les en deux catégories : les pièces uniquement symphoniques et les lieder avec orchestre.

C'est M. Chevillard qui commença la série des premières avec les *Impressions d'un site agreste* de M. Jules Mongué, pièce symphonique descriptive qui révéla chez ce musicien, dont la plupart, je crois, entendaient le nom pour la première fois, un talent consciencieux, sobre et logique, sans originalité bien saillante, mais d'une estimable sincérité.

Vinrent ensuite deux *Fantaisies* pour piano et orchestre. L'une, à la salle Gaveau, de M. Henri Lutz ; l'autre, au Châtelet, de M. Welsch. Ce n'est pas seulement leur titre qui rapproche ces deux œuvres, c'est encore et malheureusement une équivalente banalité des éléments thématiques. On voudrait du moins pouvoir reconnaître que la pauvreté d'imagination est rachetée ici par une mise en œuvre ingénieuse. Il n'en est rien. On dirait que pour certains esprits le mot de « fantaisie » veut dire seulement amplifications oiseuses, développements inutiles, sans cohésion. On se croit trop facilement dispensé, sous prétexte que l'on écrit une fantaisie, de prouver que l'on connaît les lois essentielles de la composition. Or, précisément, à cause de sa liberté même, la Fantaisie est, de toutes les formes symphoniques, celle qui exige le plus impérieusement un plan bien défini, dont les grandes lignes soient nettement perceptibles. La musique est peut-être le plus « décoratif » de tous les arts. Un « beau désordre » n'y est jamais qu'un désordre apparent, et l'on ne soupçonne jamais assez ce qu'il contient d'ordre caché, de réflexion, de discipline, d'équilibre subtil.

Par une curieuse coïncidence deux pièces de M. Max d'Olonne, *Lamento* et *Au cimetière*, furent exécutées simultanément le même dimanche chez M. Chevillard et chez M. Colonne. M. Max d'Olonne est un musicien intelligent et qui sait son métier. Il écrit clairement, il orchestre avec habileté. Pourquoi faut-il qu'il gâte ces dons en cédant avec trop de complaisance aux séductions faciles de la mélodie chère à M. Massenet ?

De M. Ph. Gaubert enfin, M. Colonne nous fit connaître une Rapsodie en deux parties sur des thèmes populaires gascons, thèmes sans grande portée, mais assez adroitement présentés pour que ces deux morceaux : *Dans la montagne* et *Fêtes*, puissent faire bien augurer de l'avenir du jeune musicien.

Nombreux furent les lieder orchestrés. Plus nombreux que les pièces symphoniques. Les musiciens débutants essaient volontiers leurs forces dans ces brefs poèmes. C'est peut-être une erreur. L'emploi de la voix associée avec l'orchestre suppose une expérience que le temps et des essais préalables purement instrumentaux per-

mettent seuls d'acquérir : qu'elles soient franchement banales comme l'*Oceano Nox* de M. E. Flament, d'un romantisme de convention comme le *Vagabond Malheur* de M. Casadesus, d'un debussysme exaspéré comme les *Paroles à l'absente* de M. Caplet, ou contractées dans l'espoir de ressembler à du Fauré comme celles de M. Brisset, toutes ces mélodies n'ont rien qui les signale particulièrement à l'attention. Elles rentrent dans la moyenne d'une honorable production. En même temps qu'elles je cite seulement pour mémoire les agréables *Croquis d'Orient* de M. Georges Hüe et *le Cavalier* de M. Diémer, qui n'ont de nouveau que l'orchestration, laquelle ne leur ajoute pas grand'chose en intérêt. Mais, bien que je vous en aie dit déjà tout le bien que je pensais, je m'en voudrais de ne pas mentionner le *Sommeil de Canope* de M. G. Samazeuilh, ne fût-ce que pour féliciter M. Chevillard de l'avoir inscrit à son programme, et pour gourmander le public de l'attitude qu'il a cru devoir prendre à l'égard d'une des œuvres les plus sérieusement musicales qui lui aient été jusqu'ici présentées cet hiver. C'est le moment de constater, sans joie, qu'en passant du Nouveau-Théâtre à la salle Gaveau le public de M. Chevillard ne s'est pas amélioré. Il perd en intelligence ce qu'il rattrape en chic et en snobisme. Allons-nous devoir débaptiser la rue, et faudra-t-il que nous disions désormais : « la salle de la rue de la *Béotie* ? »

Au total, ainsi qu'on vient de le voir, le chef-d'œuvre est rare cette année. Et pas même le chef-d'œuvre, — il est rare en tout temps : « on n'en a pas tous les jours », dirait le bon Golaud, — mais simplement l'œuvre bien venue, spontanée, révélatrice d'un peu, si peu que ce soit, de beauté inattendue. Je n'aurai pas l'impertinence de décider si de telles œuvres n'existent pas ou bien s'il faut penser que nos chefs d'orchestre n'apportent point à les découvrir une assez patiente et inquiète recherche. Toujours est-il, et je reviens ainsi à mon point de départ, qu'en général les susdites nouveautés n'étaient pas de nature à augmenter beaucoup l'intérêt de programmes que nous avions par ailleurs d'autres motifs, déjà connus, de ne pas trouver très attrayants.

Il serait toutefois injuste de ne pas mentionner comme une très heureuse exception la nouvelle partition de M. Gabriel Pierné, les *Enfants à Bethléem*, exécutée dernièrement aux concerts Colonne, sous la direction de l'auteur. Je ne puis parler avec détails de cet ouvrage, que je n'ai pas eu le plaisir d'entendre ; mais les meilleurs musiciens s'accordent à en louer la fine sensibilité, le charme délicat et poétique, non moins que l'écriture ingénieuse et le style élégant. Nous consacrerons à cette œuvre un compte rendu bibliographique.

***

Le deuxième concert mensuel de la *Schola*, donné le 18 novembre, était entièrement consacré à J.-S. Bach. Il comprenait deux cantates : celle pour le VIIIe dimanche après la Trinité, et celle pour la fête de l'Annonciation. La première était exécutée pour la première fois à Paris. Elle débute par un chœur : « On t'a enseigné » (*Es ist dir gesagt*), fort remarquable par son symbolisme significatif et par la manière dont le compositeur ménage ses effets en faisant attendre et pour ainsi dire désirer à l'auditeur les mots qui éclairent le texte. L'air de ténor qui suit est empreint d'un sentiment d'humilité à la fois craintive et confiante. Dans l'arioso la colère de la basse est exprimée avec énergie et contraste heureusement avec la tendresse de l'air suivant pour alto avec accompagnement de flûte : « Celui qui aime Dieu du fond de son cœur. »

Néanmoins, en dépit de l'intérêt de cet ouvrage, sans doute à cause de son dogmatisme qui ne va pas sans quelque raideur, je lui préfère la Cantate pour la fête de l'Annonciation, plus vivante, plus colorée. Le chœur initial, sur un cantique de Philippe Nicolaï (1599), *Brillante étoile du matin*, avec ses violons scintillants, ses hautbois de chasse, ses cors, évoque nettement dans notre souvenir le pittoresque de la *Symphonie pastorale*. L'œuvre entière est comme baignée d'une fraîcheur délicieuse. C'est une de celles où Bach réussit à allier avec plus de bonheur à

la richesse et à la profondeur de la pensée intime un sentiment très vif de la nature et de la beauté de ses spectacles.

Un *Concert en* si ♭ *majeur* pour deux altos avec accompagnement de violoncelles et de basse continue et la *Passacaille et fugue en* ut *mineur* pour orgue complétaient cet intéressant programme.

***

Le samedi 9 janvier, à la salle Erard, la Société nationale donnait sa 357e séance. Quatre œuvres seulement, mais toutes importantes, au moins par leurs dimensions, étaient inscrites au programme. Je ne vous entretiendrai que des trois premières et l'on m'excusera de ne parler du *Quatuor* de Franck, chef-d'œuvre consacré, que pour constater avec regret qu'il ne fut pas exécuté par le quatuor Geloso avec le style et la compréhension désirables.

Le *Trio* de Guillaume Lekeu, par lequel débutait le concert, est une œuvre posthume, publiée tout récemment. Je n'oserais pas affirmer qu'on ait par cette publication grandement honoré la mémoire du pauvre Lekeu. Si la *Sonate pour piano et violon*, le *Quatuor inachevé pour piano et cordes*, la *Fantaisie sur des airs angevins* ne devaient point suffire à sauver son nom de l'oubli, ce n'est pas sans doute ce *Trio* qui y réussirait. Il est impossible d'y voir autre chose qu'un honorable essai, un simple devoir d'école. Les gaucheries de la forme, les confusions entre le style dramatique et le style symphonique, le défaut de mesure, une sorte d'emphase grandiloquente, sont des défauts bien excusables chez un artiste mort à 24 ans. Mais à quoi bon mettre au jour celles de ses productions qu'il n'avait pas jugé bon de publier lui-même ? Pourquoi éditer une œuvre où les imperfections paraissent à nu sans la parure d'une mélodie déjà originale et personnelle ?

M. Tournemire s'est laissé tenter par la tâche difficile de mettre en musique un fragment bien connu de *Sagesse* de Paul Verlaine, le dialogue mystique qui débute par ces mots : Mon Dieu m'a dit : « Mon fils, il faut m'aimer. » L'œuvre que ce texte a inspirée à M. Tournemire est intéressante à plus d'un titre. On peut contester le point de vue extrêmement dramatique auquel le compositeur s'est placé. Mais il faut rendre hommage à cette musique d'une scrupuleuse probité, d'une grande justesse de déclamation, et où se manifeste l'effort presque toujours heureux d'une pensée sérieuse et réfléchie.

J'ai dit déjà, à plusieurs reprises, ce que je pensais de la formule d'art si résolument adoptée par certains disciples de M. Debussy. Toute l'adresse déployée par M. Maurice Ravel dans les *Nouveaux Poèmes pour piano*, qu'il avait chargé M. Ricardo Vinès de nous présenter à ce même concert, ne saurait me faire changer d'avis. Je persiste à croire que ce groupe d'artistes gâte les dons les plus précieux en limitant le but de ses recherches à ce que l'art musical contient de plus superficiel et de plus périssable. Il semble bien d'ailleurs que le public commence à se lasser de ces subtilités dont la sécheresse égale la mièvrerie et qui cessent d'être récréatives sitôt qu'on en abuse. J'en juge du moins d'après l'accueil qu'il fit aux trois pièces : *Ondine*, *Le Gibet* et *Scarbo*, qui composent le *Gaspard de la nuit* de M. Ravel. Cet accueil fut poli, sans plus, car il faut négliger le zèle irritant de quelques pernicieux thuriféraires toujours prompts à casser l'encensoir sur le nez de leur idole.

En admettant que j'aie raison et qu'il soit vrai que M. Ravel se trompe, il faut avouer du moins qu'il se trompe de la façon la plus séduisante du monde. Aussi je reconnais volontiers que j'ai pris un réel plaisir à entendre son premier morceau : *Ondine*, celui des trois qui m'a paru réaliser le mieux en images sonores les suggestions de son titre.

Pour peu qu'il y veuille réfléchir, M. Ravel se persuadera aisément que ses amis véritables ne sont pas ceux qui ne songent qu'à profiter de sa jeune renommée et fondent le « ravelisme » pour la gloire ridicule d'être dits ravelistes. Ce sont bien plutôt ceux qui cherchent à le détourner de s'engager toujours plus avant dans une voie dangereuse et sans issue, et ne veulent point croire qu'il soit né uniquement pour écrire des pluies de perles.

Albert Groz.

La Société G.-F. HAENDEL

Nous avons annoncé la fondation à Paris, par nos amis MM. Eug. Borrel et Félix Raugel, d'une Société nouvelle consacrée à l'œuvre du XVIIe et du début du XVIIIe siècle, avec Haendel comme centre. M. Camille Saint-Saëns en a accepté la présidence d'honneur, et un comité artistique et comité d'honneur comprend les noms de MM. Bourgault-Ducoudray, Th. Dubois, Gabriel Fauré, Al. Guilmant, Vincent d'Indy, Ch.-M. Widor, C. Bellaigue, A. Coquard, H. Expert, R. Rolland.

De toutes parts se manifeste une tendance de curiosité vers les origines : on retourne aux sources, on se plaît à évoquer la poésie du passé. La musique n'échappe pas à ce mouvement. Le moment est venu de faire connaître l'œuvre immense des maîtres qui, depuis la fin de la Renaissance jusqu'à la deuxième moitié du XVIIIe siècle, ont relié par une chaîne ininterrompue de chefs-d'œuvre la musique antique à l'art moderne.

Ces primitifs de l'*Art de musique* sont peu ou mal connus; leurs œuvres ne sont presque jamais exécutées dans les concerts ; c'est un oubli regrettable à une époque où le goût de la musique se développe de plus en plus. Notre ambition serait de combler cette lacune, et de présenter au public les chefs-d'œuvre méconnus de ces maîtres oubliés.

Aujourd'hui, la réalisation d'un tel projet est devenue possible, grâce à l'immense effort accompli par des maîtres comme C. Saint-Saëns, Widor, Guilmant, Bourgault-Ducoudray, V. d'Indy. De trop rares auditions aux grands concerts, des organisations artistiques comme la *Concordia*, l'*Ecole Niedermeyer*, les *Chanteurs de Saint-Gervais* sous la direction de Ch. Bordes, la *Schola Cantorum*, ont peu à peu aidé à la vulgarisation de cet art noble et profond. La Société *J.-S. Bach*, la dernière venue en date, consacre exclusivement ses efforts à l'exécution des œuvres du grand Cantor. Enfin, ces dernières années, de savants musicologues comme Michel Brenet, Chrysander, Écorcheville, Expert, Pirro, Quittard, R. Rolland, ont indiqué les sources, déchiffré les manuscrits, publié les œuvres, et mis à la disposition des artistes une bibliothèque musicale des plus riches.

Toutefois, ces efforts ont tendu presque exclusivement à la diffusion de quelques œuvres d'un petit nombre de maîtres : dans le domaine de la musique vocale, on s'est surtout attaché à Palestrina et à son école ; dans le genre de l'oratorio, aux Cantates et aux Passions de J.-S. Bach ; à peine le *Messie* de Haendel a-t-il eu l'honneur de quelques exécutions de loin en loin. Bien plus, le nom de Haendel paraît être l'objet d'un certain discrédit, inexplicable, selon nous, car dans son immense production, plus volumineuse peut-être que celle de Bach, on compte nombre d'œuvres géniales, aujourd'hui complètement oubliées.

Des maîtres qui ont vécu du milieu du XVIe siècle à la fin du XVIIIe, en France, en Italie ou en Allemagne, on connaît seulement quelques pièces instrumentales ou vocales. Pourtant l'ancienne école d'orgue a pour chefs : Frescobaldi, Scheidt, Froberger, Muffat, Pachelbel, Buxtehude, Kuhnau, de Grigny, Couperin, Daquin, Titelouze, etc...

La littérature instrumentale s'impose par les œuvres admirables de Corelli, Vivaldi, Tartini, J.-M. Leclair, D. Scarlatti, Kirnberger...

L'opéra, l'oratorio, la cantate ont pour créateurs des compositeurs comme : Peri, Caccini, Monteverde, Carissimi, Jomelli, Clari, Steffani, Schütz, Keiser, Lully, M.-A. Charpentier, Rameau, Clérambault, H. Du Mont...

Aux maîtres de ces trois grandes écoles il faut joindre les noms de H. Purcell et W. Byrd (école anglaise), Cabezon (école espagnole), Sweelinck (école hollandaise)...

Les plus belles pages de ces maîtres dorment oubliées, sur les rayons des bibliothèques. Nous pensons qu'il est nécessaire de les présenter au public : c'est pourquoi nous faisons appel à tous ceux qui désirent nous aider dans nos efforts, et contribuer à répandre ainsi la connaissance de cette grande époque, dont les manifestations sont d'un art si puissant et si varié.

Notre intention est de donner chaque année, salle de l'Union, 14, rue de Trévise, cinq concerts où figureront des œuvres vocales, instrumentales et chorales de tout genre, des maîtres annoncés plus haut.

Les **membres fondateurs** sont ceux qui font un don de *cinq cents francs* au moins à la Société ou versent une cotisation annuelle de *cent francs*. Ils auront droit à *deux entrées* par concert et à *quatre entrées* à la répétition générale.

Les **membres honoraires** sont ceux qui versent une cotisation annuelle de *vingt-cinq francs*, en échange de laquelle ils ont droit à *une place de parquet* à chaque concert, et à *deux entrées* à chaque répétition générale.

Les membres fondateurs et les membres honoraires recevront une carte qui sera renouvelée chaque saison.

Les adhésions doivent être adressées à M. Borrel, 55, rue Jouffroy.

Les personnes désirant faire partie du chœur sont priées de s'adresser à M. Borrel, 55, rue Jouffroy, par correspondance, ou le lundi de dix heures à midi.

Pour tous renseignements concernant la Société, s'adresser, 55, rue Jouffroy.

E. Borrel et F. Raugel.

NÉCROLOGIE

F.-A. GEVAERT

M. François-Auguste Gevaert, depuis 37 ans directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles, membre de l'Académie de Belgique et de l'Institut de France, est décédé le 24 décembre 1908, à l'âge de 80 ans.

*
* *

Quelle que soit l'autorité des hommes de mérite éminent, il en est dont la mort seule, par le vide soudain qu'elle creuse, permet de mesurer toute l'importance du rôle qu'ils jouaient dans la vie intellectuelle et morale. Gevaert fut de ceux-là ; l'annonce de la disparition du beau vieillard qui semblait « éternel » provoqua dans la grande patrie de l'art une émotion qui ne s'est point encore atténuée : à mesure que les jours s'écoulent et malgré les mérites incontestés de son successeur [1], l'on ressent davantage la douleur de son brusque départ et l'on apprécie mieux l'importance du patrimoine de science et d'autorité qu'il apportait au monde musical.

Cette science fut miraculeuse presque, par sa profondeur, son universalité, son ingéniosité ; cette autorité se fit souveraine grâce à l'ascendant irrésistible d'une volonté de fer que tempéraient la souplesse, l'habileté et l'humour d'une âme flamande affinée par vingt ans de vie de Paris, sans avoir rien abandonné de ses savoureuses ressources natives. Une mémoire exceptionnelle, un jugement prompt et juste, une rare connaissance de soi-même et de l'humanité ; des facultés divinatrices extraordinairement pénétrantes dans la recherche scientifique ; une puissance et une régularité de travail qui ne fléchirent que devant la mort... A tous ces dons si rarement réunis en une même individualité, Gevaert joignait cette passion de la perfection dans l'art dont le rayonnement créa véritablement la vie musicale de la Belgique, et qui fit de lui le plus merveilleux éducateur des masses instrumentales et chorales.

Son disciple et successeur, M. Tinel, caractérisait ainsi, dans un éloge funèbre prononcé devant l'Académie de Belgique, la génialité de Gevaert :

« Avec lui disparaît une des plus puissantes figures qui ont honoré l'art, la science, l'histoire, l'humanité elle-même. L'art, il en était l'apôtre fidèle et fervent, et tout l'univers sait quel était son respect des maîtres et quel culte ardent et jaloux il leur avait voué. La science musicale, il l'avait sondée jusqu'en ses plus inaccessibles profondeurs ; et ce sont des faisceaux de lumière qu'il projeta, à la suite d'Aristote, sur les questions les plus absconses de l'acoustique et des phénomènes auditifs. L'histoire musicale, il l'a renouvelée, reconstituée ; là où la légende millénaire avait introduit la fable, il a rétabli la vérité dans ses droits imprescriptibles. Procédant à la manière de Taine, se basant sur des documents d'une authenticité incontestable, il introduisit dans l'exposé des faits la rigueur des procédés scientifiques les plus objectifs, sans nul souci des conséquences parfois inattendues auxquelles ces procédés devaient le conduire.

1. M. Edgar Tinel a été nommé directeur du Conservatoire de Bruxelles le 3 janvier.

« D'une érudition déconcertante, Gevaert avait des aperçus très personnels sur toutes les branches du savoir humain. De sa parole émanait de la lumière. On pourrait dire de lui qu'il était un spécialiste universel. »

Cette « érudition déconcertante » se manifesta surtout au cours de la dernière phase de l'existence de Gevaert, la période didactique et scientifique de son directorat au Conservatoire (1871-1908). C'est de beaucoup la plus intéressante ; cependant, avant d'en résumer les faits principaux, il nous faut remonter un instant aux origines et retracer en quelques traits rapides les étapes de cette édifiante carrière de *self made man*. Né en 1828 au sein d'une famille de modestes terriens de Flandre (à Huysse, petit village entre Gand et Audenaerde), Gevaert entend de bonne heure l'appel de la vocation ; ses débuts suivent la norme traditionnelle : facultés musicales révélées au chœur de l'église du village ; méfiance et résistance des parents ; intervention d'un notable qui dissipe les appréhensions et facilite à l'enfant l'accès d'une sérieuse école d'art... A 12 ans donc, le petit François-Auguste s'inscrit au Conservatoire de Gand, où chaque semaine il se rend à pied, sac au dos. Ses progrès sont rapides ; bientôt s'épanouissent les premiers essais de composition, dans la domaine de la cantate d'église et de la cantate patriotique. A 19 ans, après avoir enlevé d'emblée le grand prix de Rome, il s'oriente vers le théâtre et fait représenter de modestes opéras comiques. Les voyages de lauréat gouvernemental le mènent en Espagne, en Italie, en Allemagne ; son esprit encyclopédique enregistre les données fondamentales de son érudition future, tandis que sa nature d'artiste aspire à s'épanouir dans une atmosphère sympathique. Il a compris déjà que la Belgique d'alors ne peut être le terrain de culture rêvé pour les grandes fécondations intellectuelles : aussi ne s'y attarde-t-il point à son retour. Paris le fascine ; il court s'y fixer en 1852, confiant en sa bonne étoile et surtout en sa tenace volonté.

C'est le début de la période lyrique ; les « opéras » légers ou graves se succèdent à intervalles rapprochés. Sans révolutionner l'esthétique théâtrale, ils décèlent des mérites d'écriture et de tenue plus appréciables que ceux de maint ouvrage tapageur de l'époque. Il en faut retenir surtout *Quentin Durward* et *le Capitaine Henriot*, que le public de l'Opéra-Comique accueillit avec une évidente sympathie (1858, 1864). Mais ce n'était pas la voie définitive de Gevaert ; il s'en rendait d'ailleurs parfaitement compte ; la clairvoyance du jugement critique qu'il portait sur lui-même lui montrait qu'il ne donnerait pas toute sa mesure dans le domaine de la composition. Or, il la voulait donner... Des circonstances heureuses le portent, lui Flamand, à la direction des études du chant à l'Opéra. Il cesse d'écrire ; mais quel précieux terrain d'expérience, pour une nature réceptive, que cette ruche musicale comme il rêve tout de suite d'en relever le niveau et d'y glorifier le maître qu'il préfère et possède entre tous, Gluck ! Il fait là sa double école d'éducateur et de capellmeister, et se trouve comme providentiellement préparé à l'apostolat qu'il va devoir exercer dans son pays... A peine, en effet, les événements de 70 l'ont-ils ramené en Belgique qu'il accepte la direction du Conservatoire de Bruxelles, devenue vacante par suite de la mort de Fétis (mars 1871).

La période rayonnante de vie qui s'ouvre alors comprend trois ordres principaux d'activité : le développement scolaire du Conservatoire ; les ouvrages didactiques et historiques ; les grandes exécutions musicales.

Au Conservatoire, Gevaert est un organisateur de premier ordre ; il administre avec autant de précision qu'il apporte de hauteur de vues dans l'élaboration des plans d'études. Il complète les cours, crée les classes d'ensemble vocal et orchestral où les élèves s'aguerrissent en vue des carrières musicales. Mais il s'agit là de questions d'intérêt plutôt national.

Où Gevaert est vraiment une autorité universelle, c'est dans le domaine de l'histoire, de la science, du haut enseignement. Il y aurait mauvais goût à prétendre révéler aux lecteurs de cette Revue des ouvrages comme l'*Histoire de la musique dans l'antiquité*, *la Mélopée antique dans le chant de l'Église latine*, *les Problèmes musicaux d'Aristote*, le *Traité d'instrumentation*, le *Cours méthodique d'orchestration*, le *Traité d'Harmonie*. Ce dernier, publié en 1908, montre dans une lumière bien at-

tachante la mentalité du maître qui, malgré son évidente inclination pour les génies du passé, rendait hommage aux conceptions hardies et s'intéressait à toute innovation dans laquelle il discernait du savoir et de la sincérité. L'une des dernières œuvres qu'il introduisit dans ses concerts ne fut-elle pas la Symphonie de César Franck ? Et n'avait-il pas, pour exprimer les séraphiques beautés de cette page résolument moderne, l'ardeur, l'émotion, l'admirable clairvoyance qu'il apportait dans une interprétation de Bach ou de Beethoven ?

Ses concerts : ils furent la grande joie de sa vie ; par-dessus tout il aimait sa mission d'éducateur dans laquelle il déployait un tact merveilleux. Sachant la nécessité de pénétrer dans la complète intimité d'un maître avant d'en faire saisir à autrui le vrai caractère, il ne conduisit jamais que des œuvres avec lesquelles il se trouvait en parfaite communion. Aussi, comme il en inculquait profondément la beauté à ses exécutants et à ses auditeurs ! Ses répétitions, au cours desquelles sa parole limpide et imagée évoquait en traits décisifs le vivant esprit du chef-d'œuvre interprété, constituaient d'inoubliables leçons d'esthétique; elles étaient ausssi l'école de la discipline, du respect, de la perfection. Et c'est par la concordance de la splendeur technique et sonore avec la conviction fervente et éclairée que les auditions du Conservatoire de Bruxelles prirent leur rang parmi les fêtes intellectuelles les plus parfaites. Alors même que, dans les derniers temps, le bras du chef ne répondait plus toujours à l'impulsion de la volonté, la puissance de celle-ci continuait d'exercer un empire tel que la même ardeur et la même dévotion animaient sa vaillante phalange d'exécutants.

A l'égard du public, le rôle éducateur de Gevaert commence dès 1872. C'est Gluck qu'il entreprend de révéler ; d'abord par auditions fragmentaires judicieusement dosées, pour arriver aux exécutions intégrales d'*Armide,* d'*Orphée*, des *Iphigénie*, d'*Alceste*. Son action, rayonnant dès lors bien au delà des limites du Conservatoire, provoque une Renaissance gluckiste sur toutes les grandes scènes européennes.

Puis il initie la foule à cet autre objet de son culte : l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, dont il fait revivre en des interprétations modèles les cantates, la *Mèsse en* si *mineur*, la *Mattheus-Passion*.

Parmi les modernes, il s'attache surtout à Wagner, et prépare notamment, par des exécutions intégrales, le succès de *Rheingold* au théâtre de la Monnaie.

Ainsi Gevaert poursuivait son œuvre, dans le parfait accord de l'art, de la science et du travail ; les honneurs, les marques incessantes de la considération universelle n'entamèrent jamais sa souriante modestie. Il ignorait l'orgueil ; et si parfois il semblait autoritaire, c'était dans la défense de ce qu'il estimait juste et nécessaire pour l'accomplissement des devoirs de sa charge ou l'honneur des grandes causes musicales. Mais sa puissante volonté s'imposait alors avec une souplesse et une bonhomie qui dissipaient toutes les résistances.

Si nous ajoutons que Gevaert se montra le plus délicieux des causeurs — causeur substantiel, savoureux, assaisonnant de l'esprit le plus fin sa prodigieuse documentation, — peut-être aurons-nous esquissé les traits principaux de cette grande figure, qui trouva dans une mort de chrétien et de sage le couronnement rêvé de son harmonieuse et féconde carrière.

G. Systermans.

***

M. le chanoine Sosson, un des plus anciens et des meilleurs représentants de la restauration du chant d'église en Belgique, a suivi de près Gevaert. M. Sosson était grand chantre de la cathédrale de Namur et président de l'Association de Saint-Grégoire ; sa mort met en deuil tous les cercles religieux et liturgiques de Belgique.

BIBLIOGRAPHIE

Haydn, par Michel Brenet. Collection des maîtres de la musique, Paris, Alcan.

A l'approche du centième anniversaire de la mort de Joseph Haydn, M. Michel Brenet vient d'offrir à la mémoire du maître l'hommage d'un beau et pieux travail, bien dû, en vérité, à un grand musicien, que l'on s'accoutume, semble-t-il, à perdre de vue.

C'est d'abord le récit de la vie, toute simple, toute remplie jusqu'au dernier jour par le labeur énorme qui accumula opéras, motets, messes, oratorios et toute espèce de musique instrumentale.

Après une brève analyse des compositions profanes et de la musique destinée à l'église, M. Brenet s'arrête aux oratorios.

Avec *la Création*, *les Saisons*, Haydn, fortement impressionné par les exécutions des chefs-d'œuvre de G. F. Haendel, qu'il avait entendues à Londres, imprime à l'oratorio une direction nouvelle, semi-religieuse et semi-descriptive.

Cependant le meilleur de son génie s'affirme dans sa musique instrumentale (sérénades, quatuors, symphonies, etc.).

M. Brenet donne alors de précieuses notes sur les artistes oubliés qui méritent une place dans l'histoire de l'origine des grandes formes instrumentales (Stamitz, F. X. Richter, Reuter, G. M. Monn, etc.), puis esquisse l'histoire et l'esthétique des symphonies d'Haydn.

L'ouvrage se termine par un catalogue aussi complet que possible des ouvrages du maître, avec la liste des travaux les plus intéressants concernant l'homme et l'œuvre.

L'auteur, il y a quelque 25 ans, avait déjà frappé en l'honneur d'Haydn un médaillon de haut relief, dans son *Histoire de la symphonie à orchestre* [1] ; il lui a plu, cette fois, d'élever un monument à la mémoire de cette noble et saine figure : qu'il en soit remercié, et que son beau travail serve efficacement à « maintenir présent à « l'oreille distraite des jeunes générations, qu'entraînent d'autres héros vers des « horizons agrandis, l'écho déjà lointain, mais toujours captivant, de la musique de « Haydn ».

Félix Raugel.

Abbé Perruchot : **Adoro te**, à quatre voix inégales ; parties de chœur : 0 fr. 25 ; remises par nombre. — **In exitu**, sur le ton *peregrinus*, avec les versets transcrits sur l'harmonisation de J.-S. Bach (Meine Seele erhebt den Herrn). Même prix. Publications de la Maîtrise de Dijon ; en dépôt au Bureau d'édition de la *Schola*.

Cet *Adoro te* est la transcription, pour chœur à voix mixtes, du beau motet à deux voix égales du même auteur ; la partition d'orgue est la même pour les deux formes. Sous cette nouvelle disposition, cette belle œuvre aura certainement autant de succès que sous la précédente.

Le ton pérégrin sur lequel on chante l'*In exitu* de l'office du dimanche est aussi le thème du *Magnificat* allemand. Cela a donné lieu à M. le chanoine R. Moissenet de transcrire les paroles sous l'harmonisation qu'en a faite Bach, et coupe heureusement, dans ce long psaume, la suite des versets psalmodiés à l'unisson, mieux qu'un faux-bourdon simple.

1. *Histoire de la symphonie à orchestre*, par M. Brenet. Paris, Gauthier-Villars, 1882.

Abbé C. Boyer : **Messe à 3 voix égales et orgue** ; partition, 3 francs net ; voix seules, 0 fr. 60. — H. Clemens : **O quam suavis**, à 2 voix égales et orgue ; A. Lhoumeau, harmonisation de l'**Ave Maria** des messes votives ; F. Kühmstedt : **Tantum ergo**, à 2 voix égales et orgue ; partition, 1 fr. 75 net ; voix seules, 0 fr. 25. — A. Lhoumeau et H. Clemens : **3 Cantiques** choisis, traduits ou transcrits sur des chorals de J.-S. Bach. Même prix que le précédent. Fascicules 10, 11, 12 des *Selecta opera*. L.-J. Biton, éditeur, Saint-Laurent-sur-Sèvre ; Bureau d'édition de la *Schola*.

L'excellente et intéressante collection des *Selecta opera* se poursuit régulièrement, sous un vêtement nouveau, je veux dire une couverture artistique du plus heureux effet. Les trois nouveaux fascicules, comme contenu, me paraissent dépasser leurs aînés comme valeur musicale.

La nouvelle messe de M. l'abbé C. Boyer, en *ré* majeur, fort bien écrite, il n'est pas besoin de le dire, est très mélodique et chantante ; elle est assez facile, et vraiment à la portée de chœurs très modestes. Elle contient un *Credo*, où le plain-chant de la messe des Anges alterne (plus ou moins régulièrement) avec des versets polyphoniques.

Le *Salut* formé par les pièces du fascicule 11, avec un excellent *O suavis* et un *Tantum ergo* en forme de choral, comprend une pièce du plus haut intérêt et d'une réalisation admirablement habile : l'*Ave Maria*, qui forme le verset alléluiatique d'une des messes votives de la sainte Vierge, a été transcrit par M. l'abbé Lhoumeau, dont on connaît la compétence, et harmonisé d'une façon entièrement nouvelle parmi les publications de ce genre. Tantôt des notes d'orgue remplissent les tenues, tantôt elles accompagnent la mélodie, soit sous la forme d'accord, soit sous celle d'une ou deux parties concertantes, ou se taisent, pour laisser le chant se dérouler. Chaque intervention de l'orgue est délicatement amenée, et on ne peut qu'engager très vivement les musiciens d'église à étudier de près cette fort intéressante harmonisation de M. l'abbé Lhoumeau, qui annonce d'ailleurs une publication spéciale sur ce sujet.

Enfin, le troisième des fascicules annoncés comprend des cantiques vraiment bien adaptés aux trois beaux chorals : *Jesus der du meine Seele, Liebster Emmanuel, Ich freue mich in dir*. Chaque mélodie paraît sous deux formes : d'abord à quatre parties avec l'harmonisation du maître, ensuite à voix unique, avec accompagnement et interlude, fort bien réussis.

Les vieux airs de mon pays, paroles de X. Guichard, mélodie recueillie et harmonisée par H. Grospierre, nos 6 et 7 ; chacune, 1 franc. Fouquet, 27, rue du Faubourg-Saint-Denis, Paris, et chez l'auteur, rue Carondelet, Dôle.

Nous avons déjà mentionné la collection charmante publiée par MM. les abbés Guichard et Grospierre. Deux nouveaux numéros l'ont augmentée : *Belle rose du printemps*, qui aura parfaitement sa place dans les patronages de jeunes filles, et *Scènes de la vie*, sur des paroles de Xavier Marmier. Ces deux publications continuent bien la série.

NOTRE SUPPLÉMENT

Cantique populaire pour Pâques, de M. l'abbé Bruneau.

M. l'abbé Bruneau, maître de chapelle de la cathédrale de Blois, qui déjà s'était fait heureusement connaître par diverses œuvres, vient de publier à la Schola un fascicule de *Cantiques grégoriens* pour les principales fêtes, écrits sur des thèmes grégoriens et populaires. Nous en extrayons aujourd'hui le superbe cantique de Paques, appelé à un succès certain.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

CHRISTUS FACTUS EST PRO NOBIS

MOTET À 4 VOIX

pour les Offices de la Semaine Sainte
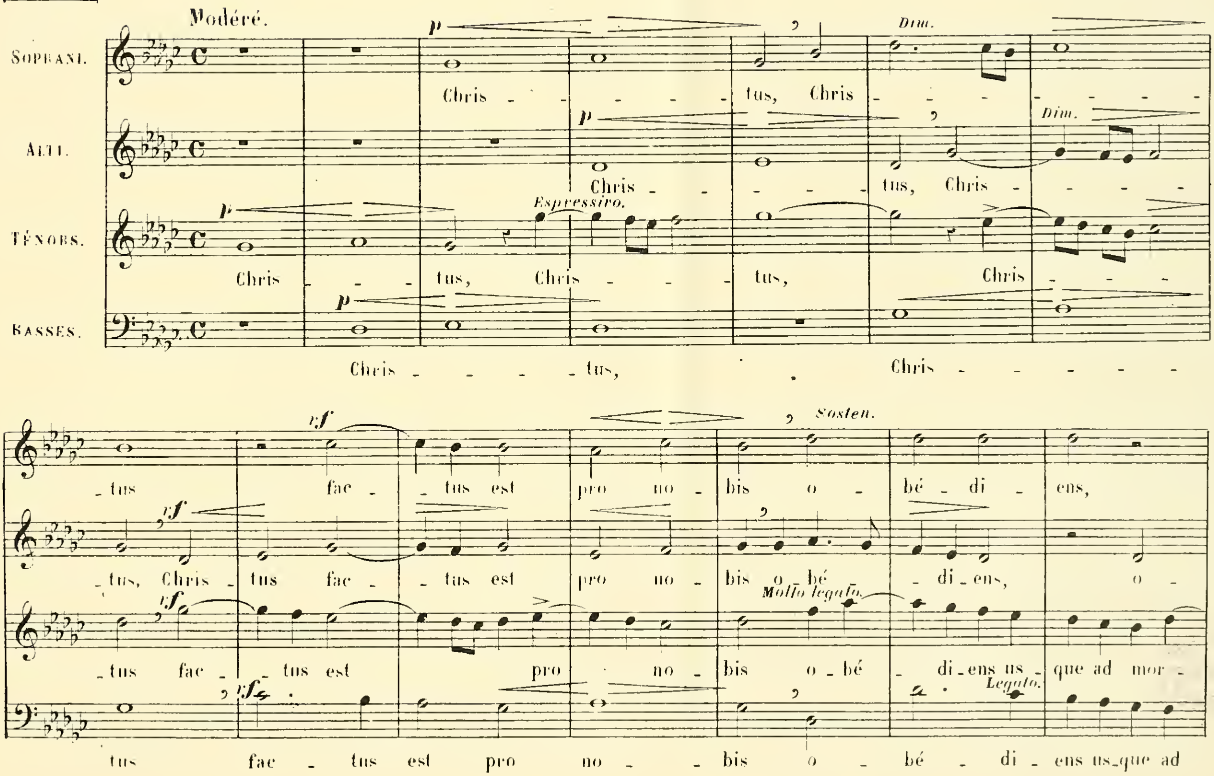
Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem; mortem autem crucis!
Propter quod et Deus exaltávit illum et dedit illi nomen quod est super omne nomen.
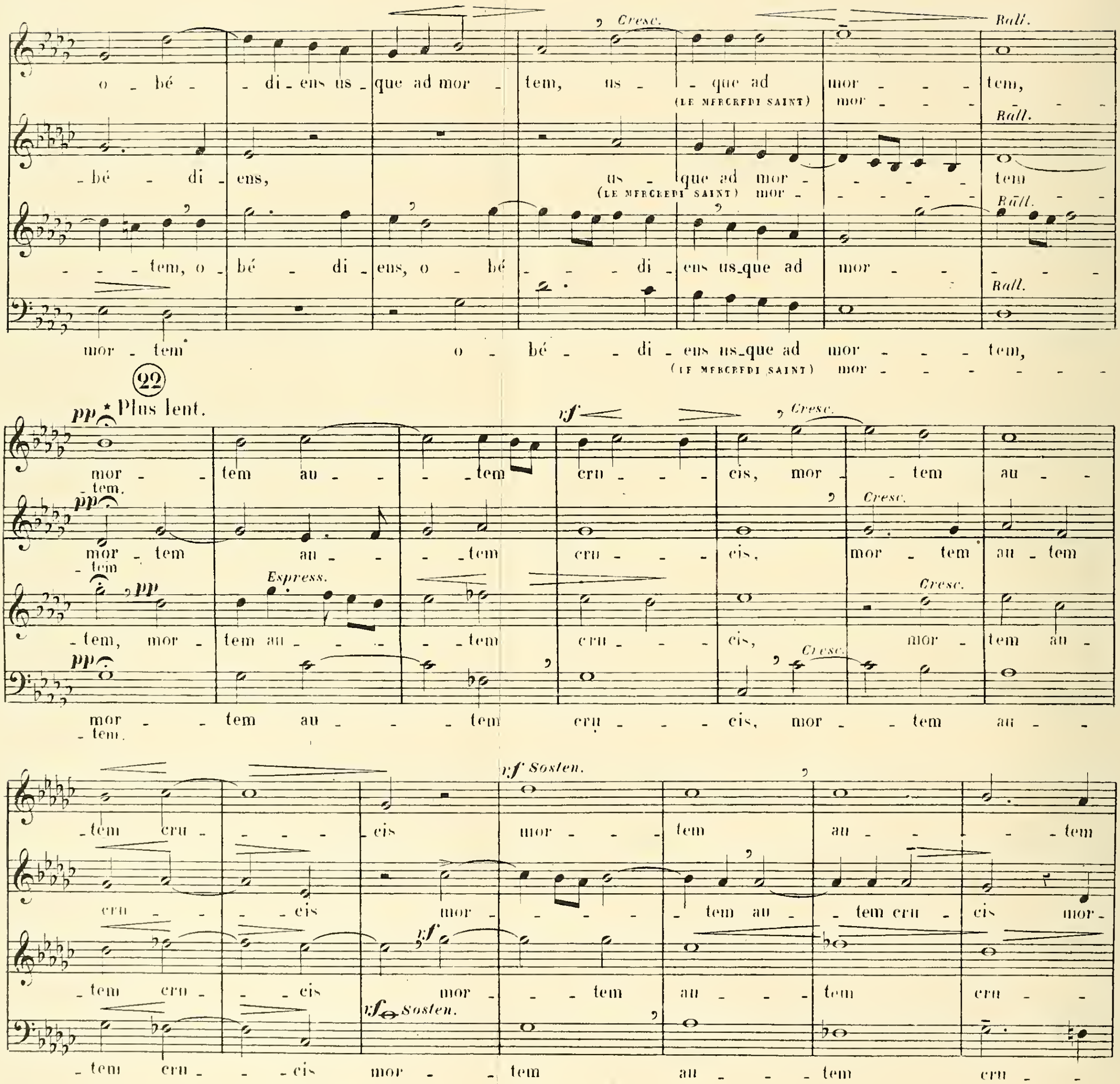
OFF. HEBD. SANC. AD LAUDES.

Le Christ s'est fait pour nous obéissant jusqu'à la mort; jusqu'à la mort de la croix!
C'est pourquoi Dieu l'a exalté et lui a donné un nom qui est au-dessus de tout nom.
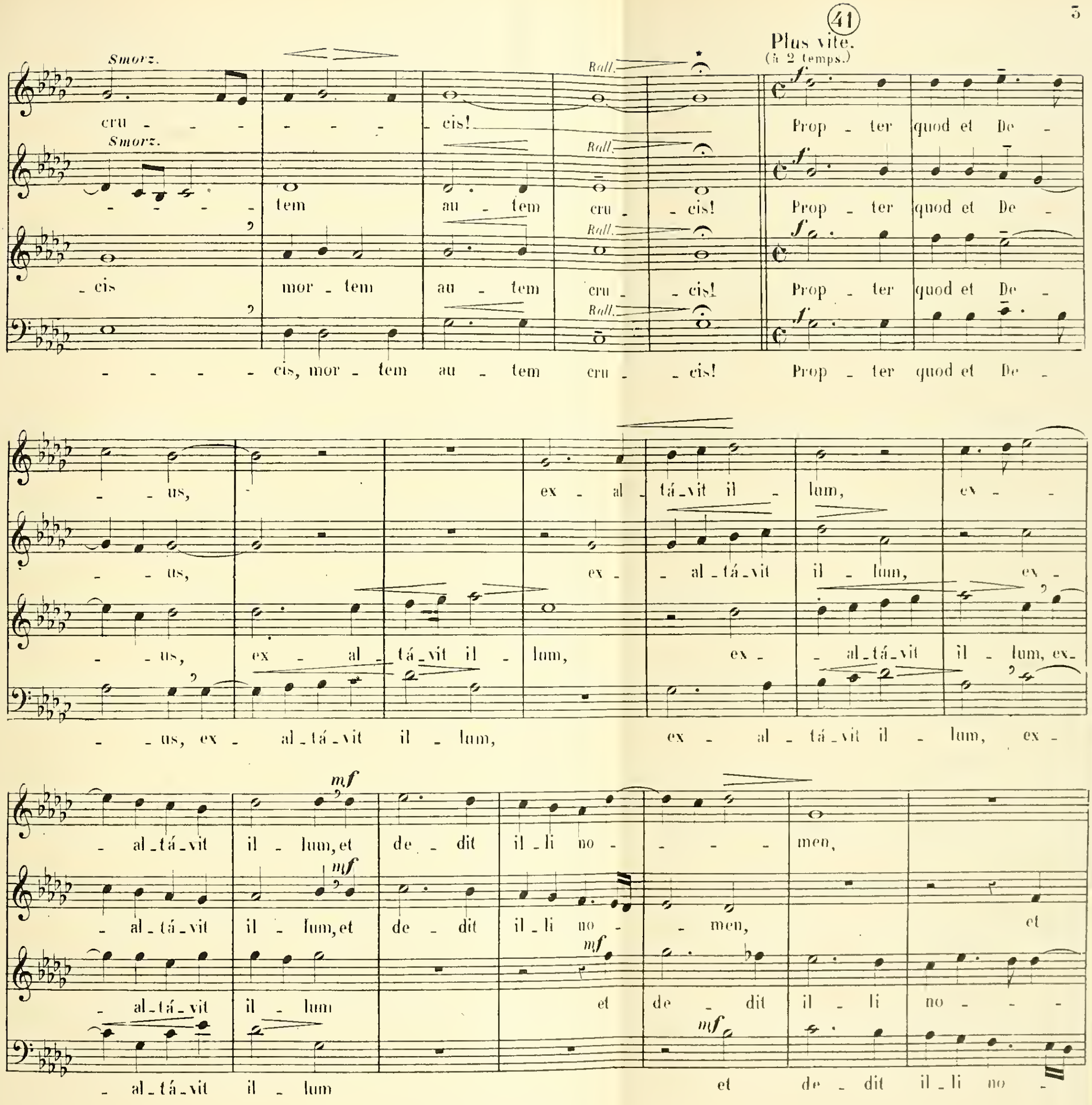
N° 45

MATTEO ASOLA
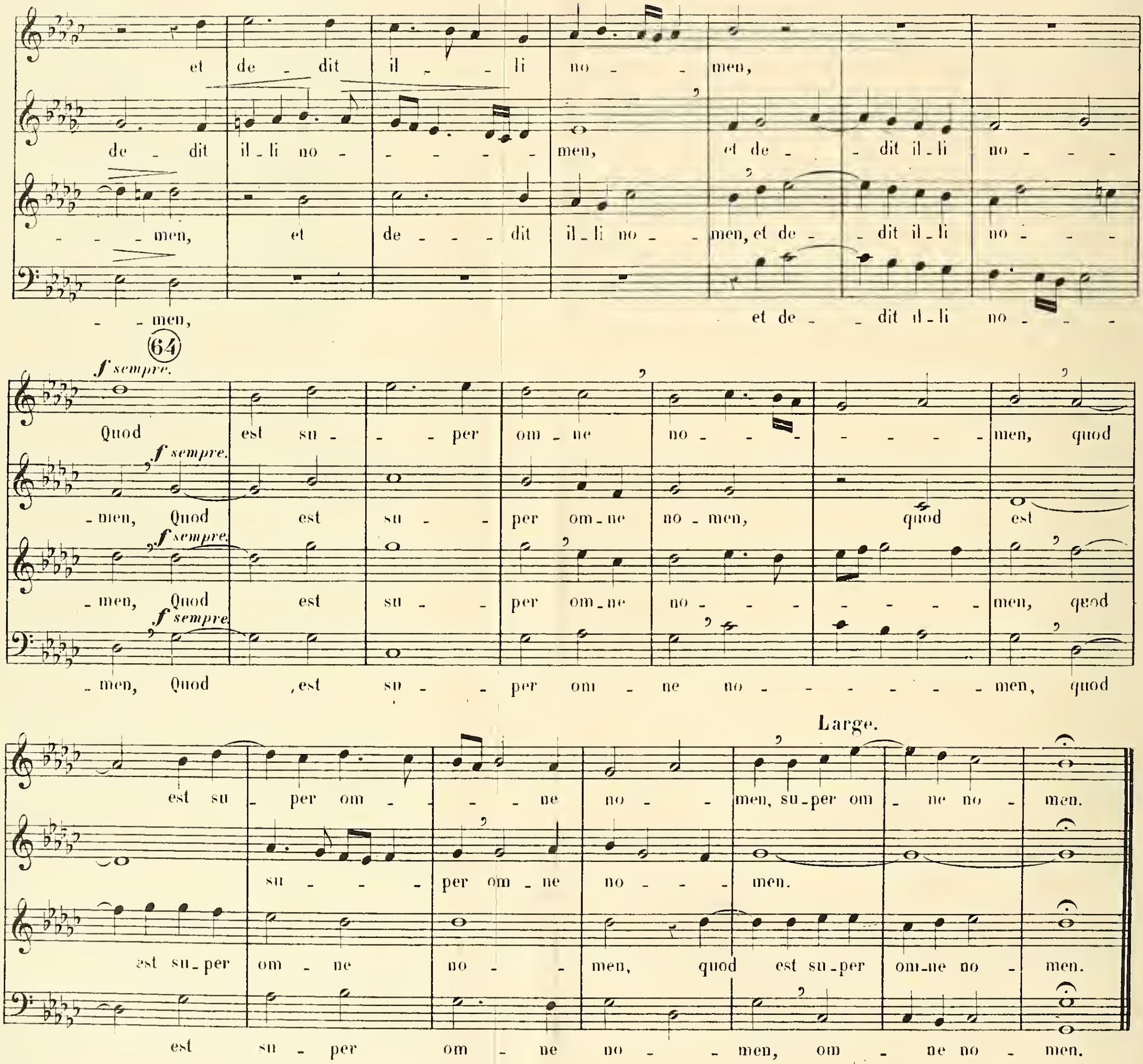




* Ce ⌒ ne sert que pour ... le mercredi Saint à *Laudes*.



On s'arrêté ici aux *Laudes* du Jeudi Saint.


et de - dit il - - li no - - men,
de - dit il - li no - - - - - - men, et de - - dit il - li no - - -
- - - men, et de - - - dit il - li no - - men, et de - - dit il - li no - - -
- - men, et de - - dit il - li no - - -
64
f sempre.
Quod est su - - - per om - ne no - - - - - - men, quod
f sempre.
- men, Quod est su - - per om - ne no - men, quod est
f sempre.
- men, Quod est su - - per om - ne no - - - - - - - men, quod
f sempre.
- men, Quod est su - - per om - ne no - - - - - - - men, quod
Large.
est su - per om - - - ne no - - men, su - per om - ne no - men.
su - - - per om - ne no - - - men.
est su - per om - ne no - - men, quod est su - per om - ne no - men.
est su - per om - ne no - - men, om - - ne no - men.

Quinzième Année — N° 3 — Mars 1909

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

La Logique du Rythme musical
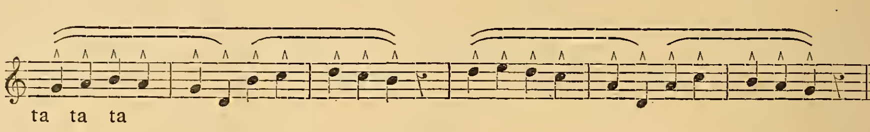
(*Suite*)

VI

Le rythme n'a pas besoin de recourir à l'emprunt ; il se suffit à lui-même ; il trouve dans ses éléments constitutifs tout ce qu'il faut pour être une entité parfaite, indépendante, ayant son autonomie propre, son *home rule*.

La leçon précédente nous a donné déjà l'exposé de ses attributs, mais d'une façon trop superficielle pour que nous puissions nous en contenter.

Une démonstration graphique va nous rendre cette vérité absolument évidente.



C'est un fait que la loi d'équilibre et de pondération sur laquelle notre sens musical a basé d'instinct ces deux membres de phrase ainsi que leurs incises, donne à l'oreille l'impression d'un certain effet de rythme.

Toutefois quelle oreille bien éduquée ne sentirait que ce rythme est incomplet, et seulement ébauché ?

Car, s'il existe réellement un effet de proportion entre les divisions de cette phrase musicale, un point souverainement important fait défaut, c'est la fusion entre les sons eux-mêmes qui, bien que groupés par séries, conservent néanmoins leur indépendance individuelle et sont simplement juxtaposés.

Un esprit attentif et réfléchi ne manquera pas de saisir l'analogie frappante qui existe entre ces deux kola d'égale longueur renfermant chacun deux incises avec deux vers à *double hémistiche.*
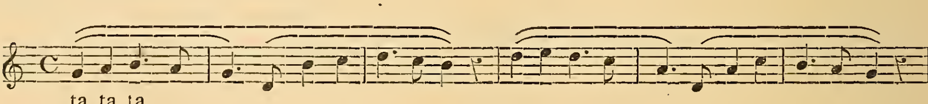
Or, que dirait-on d'une lecture de poésie faite dans le style suivant, c'est-à-dire en épelant les mots ?

O som-meil du ber-ceau, pri-è-re de l'en-fance,
Voix qui tou-jours ca-resse et qui ja-mais n'of-fense ?

Qu'elle donne l'impression d'un rythme achevé parce quelle repose sur des divisions d'une symétrie parfaite ?

Assurément non : il est évident que le manque de fusion entre les syllabes des mots, aussi bien qu'entre les mots de chaque incise, présente un obstacle invincible à la formation entière du rythme.

Mais cet obstacle ne pourrait-il point être supprimé, du moins en partie, par l'intervention d'une relation de durée entre les sons, comme dans l'exemple suivant :



Qu'on exécute cette phrase ainsi modifiée en accordant à chaque note sa valeur respective, et l'on sentira immédiatement la transformation rythmique qui s'y est opérée, le commencement de fusion qui a été réalisé entre les sons.

Or, le rapport de durée peut affecter et modifier la matière sonore de deux façons différentes, par *fractionnement* ou par *addition.*

L'unité est nécessairement à la base de toute proportion musicale : quel autre moyen, en effet, d'évaluer une proportion de ce genre sans le secours de cet élément premier et fondamental ?

De là en musique l'existence de cet élément générateur de la relation de durée, qu'on appelle temps premier ou unité de temps.

L'unité de temps peut être représentée par des valeurs diverses ; c'est chose de pure convention.

Tantôt c'est la noire qui sera prise comme telle et donnera le jour aux mesures 2/4, 3/4, 4/4 ou C.

Tantôt c'est la croche qui remplira cet office, d'où les mesures 2/8, 3/8, etc.

En un mot, chaque valeur musicale peut servir à volonté de temps premier.

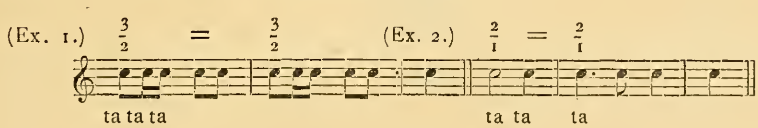
Eh bien, l'unité de temps, quelle qu'elle soit, est susceptible de modification par voie de fractionnement ou par voie d'addition.

Prenant donc la noire ♩ comme unité de durée, nous pouvons la fractionner ou en deux croches, ou en quatre doubles croches, ou en huit triples croches, ou en seize quadruples croches. Ceci fournira matière au rythme *binaire*.

Nous pouvons tout aussi bien le faire sous forme de triolets, sextolets etc., c'est-à-dire en trois croches, six doubles croches, etc. Ceci fournira matière au rythme *ternaire*.

Tel est le fractionnement qu'il nous est loisible de faire subir à la matière sonore, figurée par l'unité de temps. De même, en procédant par voie d'addition, il nous est permis de la modifier par une augmentation de valeur, en changeant la noire ou en noire pointée ♩. ou en blanche 𝅗𝅥 ou en ronde 𝅝

Or, dans l'ordre du fractionnement comme dans celui de l'addition, ce n'est que par la combinaison de valeurs diverses que nous pouvons engendrer des relations symétriques et proportionnelles de durée entre les sons, comme dans l'exemple suivant :



Il est évident qu'il y a proportion, même dans le sens strict des mathématiques, entre les deux premières mesures, dans chaque exemple. Mais bien plus, si nous prenons le mot proportion dans son sens général, c'est-à-dire en tant que convenance et harmonie des parties entre elles, nous constatons aussi une relation proportionnelle entre les sons de cette simple formule : ♫♬♩, ou de cette autre : 𝅗𝅥 ♩, ou encore de cette dernière, ♩. ♪ ♩. Il y a là des valeurs qui s'harmonisent, qui s'appellent mutuellement pour se fondre en un tout, mais toutefois d'une fusion qui, pour être absolue, demande l'intervention d'un agent encore plus puissant.

La combinaison très simple que nous venons de faire de certaines valeurs musicales a suffi pour établir des relations proportionnelles de durée, et façonner ce que nous avons cru pouvoir appeler, par analogie,

le *corps du rythme* à cause du travail de modelage que l'agent en question fait en quelque sorte subir à la matière sonore.

Et ce corps du rythme peut prendre des formes variées, au gré du goût et de l'inspiration du compositeur.

Elles sont nombreuses, en effet, les combinaisons auxquelles peuvent se prêter les différentes valeurs musicales !

Aussi la musique moderne trouve-t-elle dans cet élément la source de ses effets les plus intéressants et les plus divers.

Toutefois à ce corps aux variétés sans nombre il manque quelque chose d'essentiel ; l'élément matériel, quelque puissant, quelque fécond qu'il puisse être, ne saurait dans ce cas se suffire à lui-même ; il requiert forcément le concours de l'élément vital, c'est ce que nous apprendra la leçon suivante.

(*A suivre.*)

Abbé C. Marcetteau.

Nouvelles de la Musique d'église

Echos. — M. W. Gousseau, maître de chapelle de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, à Paris, collabore activement, par de courts et bons articles, au Bulletin hebdomadaire de la paroisse. C'est là une excellente pensée ; elle ne peut que produire de très heureux résultats. Nous en connaissions déjà quelques exemples isolés : il est à souhaiter que l'idée se généralise, moyen facile et pratique de mettre en rapport continu un maître de chapelle enflammé du feu sacré avec les fidèles de la paroisse.

Gourdon (Lot). — Décidément, le Midi bouge. Voici que dans les coins jusqu'ici les plus à l'écart de la réforme de la musique d'église, la lumière pénètre. Grâce au dévouement du professeur de musique du petit séminaire du diocèse de Cahors (École de l'Immaculée-Conception de Gourdon), la fête patronale de cet établissement a été choisie pour faire retentir la chapelle des échos grégoriens, et les élèves s'y sont prêtés de la meilleure grâce du monde.

Saint-Brieuc. — M. l'abbé Dutertre, pour la dernière fête de Noël, a fait exécuter à l'église Saint-Michel, avec un très grand succès, tout le propre en pur chant grégorien, et les pièces suivantes de musique : 1° A la messe de minuit : messe d'Antonio Lotti, à 3 voix d'hommes ; 2° à la grand'messe du jour : exécution de la messe *Brevis* de Palestrina ; 3° aux vêpres : faux-bourdons du XVIe siècle ; 4° avant et après le sermon : 2 noëls du XVIe siècle à 4 voix ; 5° au salut : *Adeste fideles*, solo, duo, trio et quatuor avec chœurs à 4 voix de Novello ; *Invocation à Marie*, de Josquin des Prés ; *Tantum ergo*, de Palestrina.

Et, au patronage de la même paroisse, pour une séance récréative, des chœurs modernes et anciens de Ed. Missa et de Costeley. Cela est d'un bel exemple dans ce coin de Bretagne si fidèle à ses traditions, même à ses routines, et M. l'abbé Dutertre, d'ailleurs élève de la *Schola*, aura certainement des imitateurs.

Remiremont. — La zélée chorale paroissiale, sous la direction intelligente de M. l'abbé Minos, prépare pour les fêtes de Pâques la belle messe *Aeterna Christi munera*, de Palestrina.

Saint-Quentin. — A la paroisse Saint-Eloi une répétition de plain-chant est faite une fois la semaine à de braves dames et jeunes employées qui viennent à l'église le vendredi à 8 heures du soir, beaucoup sans avoir encore dîné ! Un autre jour c'est pour les jeunes gens. Ceux-ci sont à peu près 25, les dames le double. M. le curé veut à tout prix arriver au chant collectif et, de plus, purement grégorien Il prononce d'ailleurs à la romaine.

Reims. — Fête superbe à la cathédrale pour la clôture du jubilé de Notre-Dame de Lourdes : très bonne réussite, journée excellente pour l'apostolat vis-à-vis des « réfractaires », dont un bon nombre ont déposé bas les armes devant le succès. On exécuta, pendant la procession, *Litanies* de Bordes, avec refrain par toute la foule ;

le *Triomphe de l'Ave Maria*, du bienheureux de Montfort, mis en musique par Lhoumeau, avec refrain répété par tout le monde ; l'hymne *Ave maris stella*, chant grégorien alterné avec le cantique de M. l'abbé Bruneau écrit sur le même thème. Au salut : *Domine Dominus noster*, de Bl. Lucas ; *Paradisi portae* et psaume grégorien ; *Sancta Maria*, de V. d'Indy ; *Tantum ergo* sur un ancien choral.

BELGIQUE

Malines. — Voici un important extrait de l'entretien que S. E. Mgr le cardinal Mercier a eu avec ses doyens, le mois dernier, au sujet du chant d'église :

« ...Vous avez bien voulu répondre avec un empressement dont je vous remercie à la demande de renseignements qui vous a été adressée relativement au chant ecclésiastique. La commission de musique religieuse a examiné les réponses de MM. les curés avec toute l'attention qu'elles commandaient, et le secrétaire de la commission vous enverra dans quelques jours des instructions détaillées, destinées à assurer dans notre diocèse l'exécution fidèle et générale des volontés exprimées par Sa Sainteté Pie X dans son *Motu proprio* sur la musique sacrée.

« Très spécialement j'appelle l'attention des chefs des paroisses sur quelques idées directrices : vous vous souviendrez que, d'après des instructions antérieures, l'enseignement du chant liturgique doit faire partie du programme de nos écoles libres. Je prie ici incidemment MM. les Inspecteurs d'encourager et de contrôler l'observation fidèle de nos instructions. Il est nécessaire qu'il se forme dans chaque paroisse un chœur. Selon le désir auguste du Saint-Père, ce chœur sera composé surtout « d'enfants et de jeunes gens ». Il est à présumer que l'honneur à rendre à Dieu et l'estime du culte divin seront généralement assez puissants pour déterminer l'élite de la jeunesse chrétienne de vos paroisses à entrer dans le chœur que vous formerez. Si, exceptionnellement, une légère rémunération était jugée nécessaire, il importerait que, dans les agglomérations de plusieurs paroisses, elle fût uniforme. Des répétitions du chant à exécuter à l'église sont indispensables, et la présence du curé y est tout indiquée.

« Certaines personnes redoutent parfois que la participation du peuple au chant religieux ne rende une *Schola* inutile. Ayez soin de dissiper cette erreur.

« Le peuple est dans l'église ; la *Schola* a sa place au jubé.

« Le peuple chante, en plain-chant, l'ordinaire de la messe. A la *Schola* sont réservés le propre de la messe en plain-chant et la musique figurée.

« Au surplus, le chœur, à raison même de sa supériorité, a la mission de diriger, d'entraîner, de soutenir le chant de la masse des fidèles.

« Mais si une élite de vos paroissiens a, dans un chœur, son rôle spécial, gardez-vous de négliger le peuple. Nous manquerions de docilité au Saint-Père, si nous ne nous efforcions de « rétablir le chant grégorien dans l'habitude du peuple et d'amener les fidèles à prendre une part active aux cérémonies de l'Église, conformément à ce qui se pratiquait anciennement. » (*M. P.*)

« N'objectez pas que vous n'êtes pas artiste. Si vous n'êtes pas apte à être maître de chant, faites-vous aider. Tout au moins, vous êtes ou pouvez être liturgiste. Expliquez aux fidèles le sens des paroles et des cérémonies du culte, apprenez-leur l'origine et la signification des différentes parties de la messe, inspirez-leur les sentiments que la liturgie exprime ; en un mot, faites-leur comprendre et aimer la liturgie ; que celle-ci fournisse souvent le thème de vos prédications, de vos exhortations dans les écoles, les patronages, les congrégations, les cercles, même au confessionnal, et bientôt vous verrez naître et se fortifier dans votre peuple le désir de s'associer aux offices et au chant religieux. Il expérimentera qu'il lui est bon de confesser le Seigneur et de chanter les louanges du Très-Haut : *Bonum est confiteri Domino et psallere nomini tuo, Altissime.*

« Lors des retraites ecclésiastiques, je vous ai exhortés à appeler les enfants de vos écoles à la messe, les jours ordinaires de la semaine.

« Si vous le voulez, le chant vous aidera à attirer les enfants à l'église, et inverse-

ment, leur présence quotidienne aux saints offices vous fournira l'occasion de les habituer au chant religieux.

« L'usage du texte de l'édition Vaticane sera obligatoire à partir du mois d'octobre de la présente année. »

AMÉRIQUE DU SUD (CHILI).

Santiago de Chili. — Le zèle dévoué de MM. les Lazaristes pour la bonne musique d'église vient de trouver une belle occasion de se montrer, à l'inauguration du grand orgue de l'église Saint-Vincent-de-Paul, sous la présidence de S. G. Mgr Glaro. Voici le programme des pièces interprétés, avec le concours de MM. Arturo Hügel, José Varalla, Jerman Decker, Julio Guerra et Fabio de Petris : J.-S. Bach, *Toccata e fuga en* ré *minor* (orgue) ; Palestrina, *Jerusalem surge* (4 voix mixtes) ; Guilmant, *Canzona* (orgue) ; Zimmer, *Andante religioso* ; Mozart, *Andante en* la (quatuor à cordes) ; Capocci, *Minuetto* (orgue) ; Dunckler, *Rêverie* (quatuor à cordes) ; Paul Vidal, *Cantate à la Vierge*. A la bénédiction du Très-Saint-Sacrement : Josquin des Prés, *Ave verum*, et J.-S. Bach, *Tantum ergo*. Enfin, pour sortie : Boyer : *Quam pulchri* (chœur à 3 voix mixtes) et Lemmens, fanfare (orgue).

Ce concert spirituel a eu un grand succès, qui va autant aux excellents artistes qui l'ont interprété qu'à M. l'abbé Th. Lalanne, qui l'a organisé et dirigé.

*

ÉTUDES PRATIQUES SUR LE GRADUEL VATICAN

La Liturgie, drame lyrique

I. — Voilà un titre, sans doute, qui fera tout d'abord sauter d'étonnement quelques-uns de nos lecteurs. Ils se rappelleront un mot célèbre d'un philosophe du XVIIIe siècle : « La grand'messe, c'est l'opéra du peuple. » Sous l'apparente inconvenance de la forme, ce mot renferme une grande part de vérité, et il est bon de se le rappeler, en un temps où, pour beaucoup, la grand'messe est une chose à la fois rigide et vide, somptueuse et formaliste.

Sous une forme autre et plus exacte, disons : *La liturgie, c'est un drame lyrique,* et pensons qu'il nous appartient, qu'il appartient à chacun de nous de lui donner la vie là où elle l'a perdue.

La liturgie, un drame ? Sans doute, et le plus grand, le plus noble, le plus vrai qu'il soit donné aux humains de jouer. La liturgie, comme l'a définie Dom Guéranger, c'est « la forme sociale de la vertu de religion ». Cette définition est si vraie que, pour la plupart des humains, l'absence de liturgie correspond à l'absence de religion.

Nous le voyons d'ailleurs autour de nous : partout où la liturgie est mal célébrée, mal chantée, elle est mal suivie, et le sens religieux diminue d'intensité. Partout où décroît le sens liturgique, le goût de l'office, c'est l'affadissement de la piété. L'expérience contraire est facile à faire. Qu'il s'agisse d'une communauté ou d'une paroisse, la liturgie remise à sa place est un gain pour l'élévation morale et spirituelle de tous ceux qui y participent.

II. — Qu'est-ce donc qu'une liturgie bien célébrée ? Est-ce celle qui requiert de nombreux ministres sacrés ? un luminaire ou une décoration somptueux ? les sons vibrants ou majestueux d'un grand orgue ? les pièces de musique choisie soigneusement exécutées par d'excellents chanteurs ? Hélas ! pour beaucoup, la liturgie, c'est cela.

Eh bien ! ce n'est pas cela du tout ; pour dire mieux, ce que nous venons d'énumérer, ce sont des accessoires. Rappelons-nous notre axiome, notre principe directeur : la liturgie, c'est un drame lyrique.

Oui, un drame dont nous sommes à la fois les acteurs et les spectateurs. Voilà ce qu'on oublie souvent. Nous n'allons pas à l'église pour *voir* la pompe des cérémoies, pour *entendre* des lectures ou de la musique; nous allons à l'église pour nous *réunir* afin de louer Dieu, de le remercier, de l'implorer, de nous édifier mutuellement, de nous instruire dans les choses de l'esprit. Or, l'ensemble de la liturgie a été établi *pour que nous y participions.*

La grand'messe, ce n'est pas *un* prêtre célébrant la messe, *deux* assistants le servant, *un ou plusieurs* chantres disant les cantiques sacrés ; non : c'est *la réunion* des fidèles, la réunion officielle, demandée par l'Église, et dans laquelle chacun a son rôle.

Chacun son rôle : on oublie cela aussi trop souvent. Si le prêtre prêche, exhorte, instruit ; si le diacre et le sous-diacre, le lecteur, proclament solennellement les histoires bibliques ; si le chantre rompt, par ses mélodies, la monotonie des prières et des lectures, la part de chacun est déterminée. Et, à côté de ces principaux personnages du service divin, les fidèles ont aussi leur rôle. La liturgie est un drame.

III. — La liturgie est un drame. Comme un drame, chaque partie en est fixée, l'ordre des cérémonies, celui des récitations, celui de la musique, car c'est aussi un drame lyrique. Elle n'est pas seulement une tragédie austère et froide, mais un organisme vivant, où l'expression humaine a sa place, où l'enthousiasme est parfois de règle. Qui songerait, dans l'exécution d'un drame, d'un opéra, d'une pièce quelconque de théâtre, à intervertir les rôles, à les supprimer, à couper vif une partie des actes pour les remplacer par d'autres ? Et cependant, avec quelle légèreté ne traite-t-on pas la liturgie, si bien ordonnancée, dont toutes les parties se tiennent de telle façon, que ne pas les suivre à la lettre et selon l'esprit, c'est en détruire l'effet ?

Il ne nous appartient ici que de parler du chant dans la liturgie. Examinons les divers genres que nous y rencontrons.

La mélodie liturgique, et spécialement celle qui est contenue dans le graduel, pour les messes, les processions et quelques autres fonctions, offre en effet toutes sortes de genres : des *récitatifs* et des *airs*, des *solis* et des *chœurs*, des grands et des petits chœurs, des chants *simples* et des chants *ornés*. Chacune de ces espèces de chant a ses interprètes attitrés.

Sous peine de ne pas donner à l'exécution liturgique son véritable sens, sens religieux aussi bien qu'artistique, à la fois délicat et populaire, chacune des espèces de chant ne doit pas être confondue avec les autres, ne doit pas être confiée à d'autres interprètes que ceux qu'elle requiert.

IV. — Le chant liturgique, venons-nous de dire, renferme des *solis* et des *chœurs*. Le premier soliste, c'est évidemment le célébrant, puis ses assistants, diacre, sous-diacre, lecteur. Leurs accents sont des récitatifs pour souligner la lecture des prières ou des Livres saints.

Les *solos.* — Mais, pour les pièces musicales proprement dites, le verset du *graduel* et celui de l'*alleluia* sont les *solos* par excellence de la liturgie. Tout au plus réunira-t-on deux chanteurs pour les exécuter.

La tradition confie le verset du graduel de préférence à une voix d'homme, ordinairement baryton élevé ou ténor ; le verset de l'*alleluia* est plutôt destiné aux enfants. Il y a dans un auteur du v[e] siècle une touchante histoire à ce sujet : le martyre du petit chanteur de l'*alleluia* pendant la messe de Pâques, par les Vandales ; nous le raconterons en parlant de ce genre de chant.

Les *solis*. — Dans les *solis*, la phrase musicale est exécutée par au moins deux voix, trois, ou même quatre dans les solennités. Ces solis sont la première moitié des versets de l'introït et des autres antiennes chantées de même façon, par exemple à la communion de la messe des morts, aux antiennes du *Mandatum*, le Jeudi saint, à l'adoration de la Croix, etc.

Les jours de fête principalement, on chantera aussi en *soli* les alternances des chants communs, du *Kyrie*, du *Gloria*, de l'*Agnus*. Le *Benedictus* gagnera pareillement à être exécuté ainsi. On peut aussi rattacher au solo ou au soli les diverses intonations.

Les *petits chœurs*. — Appelons ainsi les chants de la *schola*. A ce groupe des chantres, hommes et enfants, appartient spécialement l'exécution des parties chorales des chants *propres* de la messe : introït, graduel, alleluia ou trait, séquence, offertoire, communion. Eux aussi exécutent les chants de l'ordinaire, pour entraîner les fidèles, là où ceux-ci ne mêlent pas assez leur voix au chant.

Les *demi-chœurs*. — Plusieurs chants doivent être exécutés par des demi-chœurs alternants. Tantôt ces demi-chœurs seront pris uniquement dans la *schola*, partagée en deux, par exemple, pour les impropères du Vendredi saint ; tantôt, pour les chants communs, ces demi-chœurs seront alternés avec les fidèles. Par exemple, les fidèles de droite alterneront avec ceux de gauche, ou bien la *schola* avec l'ensemble des fidèles, ou encore, là où les hommes et les femmes sont séparés, les hommes formeront un demi-chœur, les femmes et les enfants l'autre. La même disposition convient aux proses ou séquences, ainsi qu'aux hymnes.

Les grands *chœurs*. — Ils sont formés de toute l'assemblée, répondant au célébrant *Et cum spiritu tuo*, *Amen* et autres exclamations analogues. Saint Jérôme compare l'*Amen* répondu par toute l'assemblée chrétienne au tonnerre éclatant sous les lambris du temple. En combien de circonstances cette réponse nous produit-elle encore le même effet ?

C'est également le chœur complet qui chante le *Sanctus*, le *Credo*, après que les chantres ou le prêtre l'ont entonné, l'*Asperges me*, etc., et en général toute pièce des chants communs qui n'est pas divisée en demi-chœurs. Lorsque l'on confie aux solistes l'alternance des *Kyrie*, *Gloria*, *Agnus*, et même du *Credo*, la réponse appartient tout naturellement au chœur général du clergé et des fidèles.

V. — Enfin, de même que les divers chants sont confiés à différents exécutants, ainsi y a-t-il dans leurs formes de composition des classifications de genres. Nous distinguerons donc :

Les *récitatifs*. — On désigne par ce nom les tons des oraisons, des

lectures, des versets et de la psalmodie en général. Ils doivent être dits d'un mouvement vif et suivant le débit d'une bonne lecture accentuée. C'est, en somme, la diction qui est ici la chose importante, et il faut éviter de donner toute sa voix en les disant, ce qui expose à les traîner et à leur donner trop d'éclat.

Certains chants communs du chœur appartiennent à ce genre, comme le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus*, l'*Agnus* simples. On s'en souviendra en les exécutant.

Les *chants simples.* — On qualifie ainsi les mélodies proprement dites, qui n'ont guère en moyenne qu'une note ou deux par syllable. Parmi ces chants, il faut encore distinguer entre les antiennes et les hymnes. Les antiennes seront chantées d'une manière vive et enlevée ; les hymnes et proses sur un mouvement plus modéré. Les chants ordinaires de la messe peuvent être assimilés aux hymnes ; cependant, parmi eux, il y aura encore des différences de mouvement suivant leur expression. Ainsi, l'*Agnus*, qui est une supplication, sera chanté moins vite que le *Gloria*, acclamation d'enthousiasme. Dans ce dernier chant, on ralentira seulement les mots *Jesu Christe*, et les trois versets déprécatifs : *Qui tollis... Qui sedes.* On agit de même au *Credo* pour : *Et homo factus est,* au verset *Et incarnatus.*

Dans le *Sanctus*, lorsque la phrase *Benedictus* présente une certaine variété vis-à-vis du reste du chant, comme à la première messe de la sainte Vierge (n° IX), on pourra également la ralentir légèrement.

Les *chants ornés.* — Ces chants appartiennent à la *schola* ; ils s'adressent donc aux voix plus exercées. Le verset du graduel est le plus rapide de ces chants, comme en général toutes les mélodies ornées et brillantes : son mouvement fait valoir la voix du soliste, en opposition avec le débit plus posé de la *schola* dans le reste du répons. Cependant, si l'on trouve dans un verset orné, ce qui est fréquent, un passage récitatif, il faudra bien se garder d'en précipiter la diction, mais au contraire le déclamer plus largement. Ainsi, dans le *Christus factus est*, le chœur ayant chanté sur un mouvement modéré, le chantre prend plus vivement le verset *Propter quod*, et plus vivement encore la vocalise de *illum* et de ce qui suit. La fin du verset ramène la reprise du répons et le mouvement du début.

Chronique des Grands Concerts

S'effacer devant l'œuvre, la servir avec un zèle déférent, ne jamais chercher à attirer sur soi seul l'attention du public ; bref, ne jamais rien sacrifier à l'effet équivoque, au mauvais goût vaniteux, tel est visiblement le principe qui dirige les virtuoses que la *Schola* a formés. C'est par cette vertu d'abnégation que se recommande tout spécialement M. Claveau, le distingué professeur de violon de la *Schola*. Si grande qu'elle soit, la modestie de ce jeune artiste ne pouvait néanmoins abuser ses auditeurs du 21 et du 30 janvier au point de les empêcher de rendre un juste hommage aux riches qualités de son remarquable talent. Je suis heureux de me joindre à eux pour remercier M. Claveau non seulement pour le plaisir qu'il nous a fait éprouver, mais aussi pour l'effort considérable qu'il a fourni dans le but de nous faire entendre un choix d'œuvres qui ne sont point, et pour cause, sur les pupitres de tous les violonistes. Telles les sonates de G. Lekeu, Marcel Labey, Guy Ropartz, Auguste Sérieyx.

Je tiens cette dernière pour une des productions les plus considérables dont se soit enrichie notre littérature musicale en ces dernières années. Je regrette de n'avoir pas eu l'occasion d'en parler plus tôt, et notamment de la défendre au moment où elle dut subir les attaques d'une critique aussi dénuée de lumières que de bienveillance.

La Sonate pour piano et violon de M. Sérieyx est essentiellement une œuvre sévère et forte. Ceci se perçoit dès l'abord. Une logique d'une extrême rigueur exerce sur toutes les parties de l'œuvre une impérieuse domination. Tout y est ordonné en fonction d'une volonté qu'aucun emportement, aucune séduction extérieure ne sauraient détourner de son but. Tout y obéit à l'austère discipline d'un esprit qu'étreint le tourment de l'unité.

Plutôt que de consentir à couler simplement des idées dans les moules convenus, M. Sérieyx s'empare des formes traditionnelles, les triture, les malaxe, les contraint d'épouser les contours de sa pensée. La science, sûre d'elle-même, se plaît à ces jeux de prince. Sans rien perdre de sa structure propre, un premier mouvement de sonate enclôt les formes du prélude et de la fugue, un finale associe et combine celles du scherzo et du choral varié. Est-ce cette complexité d'architecture qui rebute les esprits à première audition ? Peut-être. Mais il faut approcher de cette œuvre, il faut la lire, l'entendre de nouveau. Alors, derrière les formes cyclopéennes, aux arêtes droites, aux angles vifs, on découvre l'âme qu'elles abritent. Et cette âme est chantante, vibrante et passionnée, elle s'exprime avec une éloquence persuasive.

La musique de M. Auguste Sérieyx n'est pas de celles dont l'intérêt s'épuise en une seule fois. Puissent ces quelques lignes, malheureusement trop brèves, susciter chez nos lecteurs la curiosité de s'en convaincre par eux-mêmes !

M. Claveau était accompagné par Mme Marguerite Jacquet, une nouvelle venue parmi nous, en qui nous avons eu le plaisir de découvrir une pianiste et une musicienne de premier ordre. Outre la partie de piano des quatre sonates précitées, exécutée par elle avec une parfaite compréhension, un style large et sûr, Mme Jac-

quet interpréta avec un sentiment très personnel diverses pièces pour piano de Cl. Debussy.

Deux magnifiques concerts donnés par Blanche Selva attiraient à la salle Pleyel, le 26 janvier et le 2 février, un public nombreux et enthousiaste. Le programme de la première séance ne comprenait que deux ouvrages, mais quels ouvrages! La Sonate op. 106 de Beethoven et la Sonate en *mi* de V. d'Indy. Aux yeux éblouis de ses auditeurs la grande artiste dressa ces deux impérissables monuments dans une lumière d'apothéose.

Le second concert était consacré à la sonate moderne pour piano et violon. Avec l'aide de M. Firmin Touche, qui se montra son digne partenaire, Mlle Selva interpréta les sonates d'Albéric Magnard, Vincent d'Indy et Albert Roussel.

On a réentendu avec un vif intérêt l'œuvre de M. Magnard, d'une si belle tenue, d'une inspiration si véhémente, d'une si hautaine indifférence pour ce qui constitue le « goût du jour ». Ce dernier caractère est extrêmement frappant. Aux qualités grâce auxquelles elle réussit à ébranler nos modernes sensibilités, cette musique, — splendidement isolée — ajoute celle-ci qu'elle est d'ores et déjà de la musique « classique ». Entre autres passages remarquables, les dernières pages de l'andante, l'introduction du finale, atteignent une intensité d'expression réellement saisissante.

L'audition de la Sonate en *ré* mineur de M. A. Roussel était attendue avec une sympathique curiosité. Elle a comblé l'espoir de tous ceux qui ont déjà su découvrir dans les œuvres précédentes du même musicien une des natures les plus heureusement douées, les plus délicatement personnelles, de la nouvelle génération. M. Roussel possède le don de séduction. Il met les ressources d'une sûre technique au service d'une sensibilité fine, vive, d'une grande distinction. La musique élégante et claire, très variée, tour à tour alerte ou rêveuse, se passionne quand il convient, mais redoute les excès de la force et déteste l'emphase. Le plus souvent elle évoque en nous l'image d'une nymphe gracieuse qui tantôt s'ébat dans la lumière du soleil, effleurant à peine de ses pieds nus l'herbe des prés fleuris ; et tantôt, mollement étendue au bord des eaux, s'abandonne à de tendres et mélancoliques songeries sous la fraîcheur ombreuse des grands bois.

La Sonate en *ré* comprend les quatre parties traditionnelles de la forme sonate, mais avec cette particularité que l'andante est *inscrit* dans le scherzo, dont il forme le trio. Le premier mouvement est précédé d'une introduction lente où les éléments cycliques de l'œuvre sont exposés et qui reparaît sous forme de conclusion à la fin du morceau. Le finale est en forme de rondo. La construction tout entière est solidement établie d'après un plan d'une logique parfaite.

Le même talent se montre sous les mêmes aspects flatteurs, rehaussés d'une chatoyante orchestration, dans le *Poème de la Forêt*, symphonie en quatre parties, exécutée le 7 janvier au concert Lamoureux, sous la direction de Vincent d'Indy. Ici, M. Roussel a tenté et pleinement réussi, à mon sens, l'alliance de l'impressionnisme musical avec les formes de la musique pure. Dans le cadre de la symphonie classique, il évoque la forêt, soit que les âpres bises de l'hiver y fassent tournoyer les feuilles mortes, soit que les souffles printaniers y fassent bruire les verdures nouvelles, soit que les voix de la nature expirent dans le calme du soir tombant pour laisser chanter largement l'émotion du promeneur solitaire, soit enfin que les clairières retentissent des cris joyeux des dryades pourchassées par les faunes. Outre le charme poétique qui s'en dégage et la satisfaction qu'on éprouve à l'entendre, cette heureuse composition offre le mérite, trop rare dans un tel genre, de ne jamais cesser d'être de la musique et rien que de la musique. Le véritable artiste sait soumettre sa pensée à la discipline des formes sans qu'elle perde rien de sa riche fantaisie. Là est le secret des œuvres durables; tout le reste n'est que pochades et... littérature.

Le 14 février, M. Chevillard, retour de Londres, reprenait le bâton pour diriger la *Deuxième Symphonie* de Marcel Labey. Le nom de ce compositeur est familier aux amis de cette revue, et j'ai déjà dit ici même en quelle estime il convient de tenir cette belle œuvre ,dont la primeur nous fut donnée, le printemps dernier, par

la Société Nationale. L'accueil sympathique qu'elle reçut du public des concerts Lamoureux est venu confirmer mon appréciation et récompenser M. Chevillard de l'avoir inscrite à son programme.

J'ai dû insister quelque peu sur ces nouveautés, en raison de leur exceptionnelle importance. Et voici qu'il me reste tout juste la place de mentionner rapidement quelques séances particulièrement intéressantes. Tel le concert mensuel de la *Schola*, donné le 29 janvier à la salle Gaveau, et entièrement consacré à *Euryanthe*. Tel encore le concert Lamoureux du 31 janvier, premier des deux concerts dirigés par Vincent d'Indy ; la *Symphonie pastorale* y sembla parée de beautés nouvelles sous l'expressive direction du maître. On acclama sa trilogie de *Wallenstein*, ainsi que les *variations symphoniques* de César Franck, jouées merveilleusement par Blanche Selva.

Citons encore la séance du 6 février à la Société nationale, où la même Bl. Selva, plusieurs fois nommée, se surpassa elle-même dans les *Tableaux de voyage* de V. d'Indy, d'un pittoresque si savoureux et parfois si émouvants dans leur étonnante concision. Le même soir, après de jolies mélodies de MM. Ladmirault, Henry et Brun, on réentendit la Sonate pour piano et violon de Maurice Alquier, et l'on put constater qu'en dépit de ses dix ans d'existence, cette œuvre bien vivante, d'une musicalité sincère et généreuse, n'est marquée d'aucune ride.

Enfin, je ne puis passer sous silence une excellente audition intégrale du *Roméo et Juliette* de Berlioz, le 14 février, au Conservatoire. La baguette spirituelle de M. Messager fit merveille, spécialement dans le célèbre scherzo de la reine Mab, miracle d'instrumentation vaporeuse, musique porphyrisée, impondérable poussière de diamants.

Albert Groz.

CORRESPONDANCE

Le R. P. Dom Célestin Vivell, de l'abbaye de Seckau (Styrie, Autriche), est en train d'achever la table précieuse des *Scriptores de musica* publiés par Gerbert et par De Coussemaker. Comme il désire insérer dans ces tables ou *indices* les autres éditions des traités de musique latins et des traductions latines des traités grecs, il prie les musicologues de lui en signaler les titres et les éditeurs. Voici les traités (hors ceux de Gerbert et de De Coussemaker) qui lui ont déjà été communiqués :

1° Boetii, *De musica* l. V, par Friedlein ;
2° Bars. Rami, *Musica practica*, par J. Wolf ;
3° *Anonymer Musiktraktat des 11-12 Jahrhunderts*, par Wolf;
4° *Tonarius Tetschensis*, par Edm. Langer.
5° *Tonarius I. Twinger*, de Königsberg, par F. X. Mathias, Graz, Styria ;
6° *Gobelin Person Tractatus musicae scientiae*, par H. Muller.

Comme la valeur scientifique des deux *Indices* est beaucoup rehaussée par les autres éditions ajoutées à celles de Gerbert et de De Coussemaker, la demande et prière susdite sont instamment recommandées à tous les amateurs d'histoire musicale.

*
* *

Réponse à M. V. Dilderot. — Le passage que vous signalez dans le dernier cantique de M. Gastoué, et qui renferme deux quintes de suite, est très exact. Vous dites avec juste raison : « Pour *l'oreille*, il n'y a rien de blessant, à mon avis » ; mais vous ajoutez : « Pour *l'œil*, il y a évidemment faute de quinte. » Or, en quoi consiste une *faute* de quinte ? Musicalement, elle ne peut ressortir que d'un effet désagréable et défectueux, et c'est là le seul principe d'art qui puisse en régler l'application. Selon les traités d'harmonie, c'est autre chose. Mais pourquoi les règles habituelles de l'harmonie défendent-elles ces quintes ? Serait-ce parce qu'elles sont mauvaises en elles-mêmes ? C'est surtout parce que ces règles sont destinées à des élèves, et que cet intervalle est délicat à employer par ceux qui ne sont pas rompus encore à la liberté de l'écriture. Or, lorsque deux quintes se suivent par degrés conjoints soit dans les basses, soit entre le dessus et la basse ou une partie voisine de celle-ci, on peut en tirer d'excellents effets. Les auteurs les plus modernes en usent couramment dans divers cas intéressants à étudier.

Publications du Bureau d'Édition

VIENT DE PARAITRE :

Le *Chant populaire* vient de s'augmenter de nouveaux fascicules, deux de cantiques français, et un chant pour la réception d'un évêque. Comme leurs précédents, ces fascicules sont largement inspirés de la mélodie grégorienne.

M. l'abbé Bruneau, maître de chapelle de la cathédrale de Blois, dont on a déjà grandement goûté le cantique sur l'*Ave maris stella*, a donné au Bureau d'édition toute une série de Cantiques grégoriens *pour les grandes fêtes de l'année*. Ce qui en fait le charme, c'est que chacune de ces petites pièces est inspirée, et des plus heureusement, d'un thème liturgique ou populaire de la fête : *Joyeux Noël*, sur *Jesu redemptor* ; *A la lueur de l'étoile*, sur *Crudelis Herodes ;* pour Pâques, nos lecteurs ont déjà goûté le cantique *Alleluia, chantons en chœur*, donné en encartage dans notre dernier numéro. Pour le système de transcription, on remarquera les lignes pointées adoptées par M. l'abbé Bruneau en place de barres de mesure, n'arrêtant pas l'œil comme celles-ci, dans les pièces surtout aux rythmes mêlés. Il y a là une excellente indication pour les transcriptions grégoriennes.

M. A. Gastoué donne aussi un fascicule de cantiques français. Les uns sont des textes anciens et populaires, ordinairement chantés sur des mélodies profanes, quand ils ne sont pas indécents, comme *Au sang qu'un Dieu va répandre*, ou *Hélas ! quelle douleur*. Ici, nous avons des thèmes en parfait rapport de convenance avec leur sujet : ils peuvent même, pour aider à l'abolissement des mélodies détestables en usage, être tout d'abord alternés avec celles-ci, un soliste ou un petit chœur « chantant le cantique nouveau », et la foule continuant (momentanément) ses habitudes, tout en s'initiant à des formes neuves. D'autres cantiques sont formés de paroles nouvelles, et ne sont pas les moins intéressants.

M. l'abbé Brun publie aujourd'hui une petite et facile Cantate pour la réception d'un évêque dans une œuvre, un patronage. Un chœur à 4 voix, qui peut être chanté sans accompagnement, ou avec un discret soutien du piano ou de l'orgue, suit de près la phrase mélodique de l'antienne *Ecce sacerdos magnus*. Un premier solo, accompagné, convient à une voix grave ; un second, ravissant, en rythme libre, sans accompagnement, est destiné à trois jeunes enfants. Cette petite cantate aura certainement un grand succès.

Le *Répertoire moderne* s'est enrichi également de quelques numéros, sur l'intérêt desquels nous voudrions nous étendre un peu plus ; mais la place nous manque un peu aujourd'ui. Auteurs et lecteurs voudront bien nous excuser de les présenter sommairement :

106. *Oremus pro Pontifice*, à 4 voix mixtes, de M. Albert Alain. Un ténor dit seul le verset *Oremus*, soutenu *ad libitum* par un léger accompagnement d'orgue. Le chœur lui répond, avec un accompagnement d'orgue non obligé. Cette pièce est facile et d'un très bon effet.

107. *O sacrum convivium*, à 2 voix égales et orgue, du même auteur, composition très moderne, d'une certaine difficulté, d'excellente écriture, et très vocale.

109. *Veni creator*, versets à 4 voix mixtes pour alterner avec le chant liturgique,

œuvre vraiment belle et superbement écrite, de M. Albert Dupuis, de l'école de musique de Verviers.

110. *Tantum ergo*, à 4 voix, un dessus et trois voix d'hommes, avec orgue ; composition très pratique de M. René Vienne, organiste de Notre-Dame-des-Champs, à Paris.

111. *Tota pulchra es*, sur les paroles de la prose bien connue, à 4 voix d'hommes et orgue, dans un style très moderne et d'un bon effet, de M. G. Waitz, organiste de Saint-Remacle de Verviers.

112. Un *Salut facile*, à deux voix égales avec accompagnement, composition très pratique de M. le chanoine Chaminade. Ce salut comprend : *O quam suavis est*, *Sub tuum praesidium*, *Cor Jesu*, *Tantum ergo*, *Laudate Dominum*.

113. Une *messe brève*, de style très soutenu, en *ré* majeur, pour trois voix d'hommes et orgue, de M. Eug. Lemoine, maître de chapelle du célèbre collège de Juilly.

On voit qu'une variété de sens pratique et de bon aloi inspire toujours les publications du *Répertoire moderne*, pour la série vocale. La série d'orgue se continue également par des œuvres modernes des plus intéressantes.

12. Antiennes pour les vêpres du commun des saints, de M. René Vierne, sur les thèmes des antiennes liturgiques.

27. Fugue, de M. Marc de Ranse.

Ces deux numéros sont écrits pour grand orgue, avec pédales, et très développés. Ils mettront en lumière l'habileté des organistes.

Henry Noel.

BIBLIOGRAPHIE

F. de la Tombelle. — **Crux**, trilogie sacrée, poème de l'abbé Lecigne. Edition mutuelle, en dépôt au bureau d'édition de la *Schola*, et chez Breitkopf et Härtel, Bruxelles, Leipzig, Londres et New-York. Partition piano et chant, net : 12 fr.

Nos lecteurs ont remarqué l'excellente critique donnée dans un de nos derniers numéros par M. F. de la Tombelle au sujet d'un oratorio et d'une cantate nouvelle : notre éminent collaborateur a bien voulu nous promettre aussi une suite d'études des plus fouillées sur la question. Mais M. de la Tombelle joint l'exemple au précepte, et, ne se contentant pas d'être un professeur distingué, est également un compositeur de haute valeur.

Nous sommes bien en retard pour parler aujourd'hui d'une œuvre déjà publiée depuis un certain temps ; notre excuse sera que l'intérêt de *Crux* n'est pas celui d'un jour ; cet oratorio, car c'en est un, mérite d'être connu et placé au rang le meilleur parmi les autres compositions du même genre.

Il existait autrefois, sur les remparts d'Arras, un calvaire, objet d'une grande piété depuis des temps fort lointains. A l'époque de la Terreur, ce calvaire fut saccagé. Récemment, les habitants d'Arras le relevèrent ; et la trilogie *Crux* fut composée pour en célébrer l'inauguration.

La partition, assez développée, est très lyrique. La première partie, *Pertransiit benefaciendo*, rappelle l'inauguration première, avec les cortèges de soldats, de paysans, de bourgeois, de malades, qui viennent tour à tour chanter le Christ qui les bénit ; un chœur d'enfants, à trois voix, sans accompagnement, clôt cette partie. La seconde partie, *Fremuerunt gentes*, est consacrée à l'outrage et débute par une belle « symphonie », où le thème de la première apparaît, renversé, et va caractériser les pages qui suivent ; un second passage symphonique prépare l'apparition du *Parce Domine* populaire, entonné à pleine voix par les chœurs à l'unisson, tandis que le développement instrumental se continue. Dans la troisième partie, les thèmes déjà employés se superposent, modifiés en un nouveau sens : *Christus vincit*, et une page de forme analogue au milieu de la seconde partie fait entendre la première strophe du *Lauda Sion*. L'intérêt croît à mesure que l'on approche de la conclusion : un chœur, *Il dort, le Christ, la croix le berce*, où le ténor forme un canon à l'octave avec le soprano, est d'une expression admirable de paix et d'angélique douceur ; il est suivi d'un beau trio : *Agneau de Dieu, répondez-nous*, avec la réponse de la voix du Christ pardonnant. Un chœur à la fois très « haendélique » et très moderne clôt l'œuvre entière.

A un moment de l'histoire musicale où les compositeurs d'oratorios et de cantates sont plutôt rares, c'est pour nous un devoir de dire bien haut tout ce que nous pensons de cette belle et bonne œuvre de M. de la Tombelle. D'une très grande unité, avec une écriture très nette et toujours élégante, le sens expressif des récits, des airs ou des chœurs se soutient sans faiblir. Bien que chaque partie forme un tout, les principaux chœurs peuvent toutefois en être détachées soit pour une séance ou concert spirituel, comme les chœurs de la première partie, soit à l'occasion d'une cérémonie religieuse, tel le chœur du sommeil du Christ, ou l'alleluia final, à la portée de toutes les maîtrises. Souhaitons à *Crux* le meilleur des succès.

Amédée Gastoué.

FRÈRE MÉLIT JOSEPH, professeur à l'établissement de Carlsbourg (Belgique), **Cours intuitif d'harmonie et d'accompagnement**, chez Breitkopf et Härtel.

C'est avec plaisir que nous annonçons la troisième édition, considérablement augmentée, de ce cours d'harmonie, dont nous avons déjà parlé en 1898, lorsqu'en parut la première édition. C'est un ouvrage très bien conçu, clair autant que développé, et dont le plan est suivi avec méthode et conscience, ne négligeant aucun détail, et parfaitement établi pour mener à bien un élève qui voudra s'en pénétrer.

Nous passerons rapidement sur les deux premières parties, concernant l'harmonie proprement dite. Les chapitres en sont bien coupés ; la progression suivie est excellente ; c'est un traité pédagogique de réelle valeur qu'un élève n'a qu'à suivre avec attention pour connaître parfaitement son harmonie.

La troisième partie, tout en se maintenant pédagogique, devient un traité d'art, par des définitions très heureuses de l'improvisation et de la composition, avec des méthodes d'accompagnement de mélodies contenant une foule de recommandations très justes, très observées, très prudentes et savantes à la fois. Cette partie est nouvelle dans cette édition et mérite les plus grands éloges.

Enfin, la quatrième partie, la plus importante, traite de l'accompagnement du chant grégorien, avec de très nombreux exemples à l'appui, bien choisis et bien présentés.

C'est au sujet de cette quatrième partie que nous allons développer cette étude, tant pour ce que nous y trouvons de bien, et, parfois, d'excellent, que pour ce qui nous semble prêter à une certaine critique. Mais nous nous hâtons de dire que ces critiques n'atteignent en rien la valeur pédagogique de l'ouvrage. Ce ne sont que des *controverses* sur un système tonal, défendable, c'est certain, mais qui ne nous paraît pas dans le vrai, étant, quant à nous, adeptes irréconciliables d'une autre théorie.

Dans cette quatrième partie, le chapitre premier, *Notions sur les modes*, est très bien fait, synoptique et clair. Le chapitre II comble une lacune fréquente dans les ouvrages de ce genre, en enseignant de la façon la plus nette les figures et formules mélodiques que l'on trouve dans les éditions modernes depuis que le chant grégorien est revenu en vigueur.

Plus loin, aux *Règles* pour l'accompagnement du chant grégorien, l'ouvrage est conçu dans le système rigoureusement juste de la mélodie libre, avec notes de passage, appoggiatures, broderies, voire même échappées, abandonnant définitivement l'ancien accompagnement note contre note, dont le temps a fait justice.

Toute cette partie est extrêmement bien traitée, et celui qui veut tenter cette étude et apprendre à analyser la mélodie grégorienne, à l'harmoniser de façon sobre et intelligente, à faire œuvre d'art autant que d'archéologie, pourra travailler avec fruit cette quatrième partie.

Quant à la critique dont je parlais plus haut, elle s'adresse au système tonal concernant les 3e et 4e modes.

Il fut un temps où, toujours, on considérait qu'il fallait employer la cadence *phrygienne*. Maintenant elle est jugée, avec raison, comme une licence, ce *sol* ♯ constituant, essentiellement, une incursion dans la musique profane.

Ce *sol* ♯ étant donc proscrit justement, il serait préférable d'affirmer le *sol* ♮ comme tierce, avec, résolument, la finale *mi*. Au lieu de cela, on tergiverse, on louvoie, hésitant à imposer à l'oreille le heurt des deux accords mineurs, heurt contre lequel elle se défend, parce qu'elle n'y est pas encore *complètement* habituée.

Puisque les 1er et 2e modes sont, finale et tonique, *ré*, les 5e et 6e, finale et tonique, *fa*, les 7e et 8e, finale et tonique, *sol*, pourquoi ne pas admettre que les 3e et 4e aient la finale et tonique *mi*, avec, logiquement, la cadence, à la mélodie, *ré-mi* accompagnée par *fa-mi* — avec *sol* ♮ ou *vice versa* ?

C'était la théorie intransigeante de Niedermeyer. On peut la discuter, trouver cette succession heurtée, dure, mais on ne peut pas nier qu'elle ne soit logique.

Que la terminaison sur la tierce de l'accord d'*ut*, ou la quinte de l'accord de *la*, soit plus agréable à l'oreille, c'est possible, plus moelleuse et plus coulante, c'est certain, mais ce n'est pas une raison pour rejeter la terminaison logique sur la

tonique *mi* [1], car il faut bien finir par l'avouer ; la non-acceptation de la finale *mi* n'est, au fond, que la concession faite à l'accoutumance de l'oreille aux gammes profanes.

En effet, la musique profane fourmille d'exemples de mode dorien. On arrive à s'en servir même dans la musique de danse ! De même, les 5e et 6e modes sont partout dans les compositions profanes, et les 7e et 8e modes donnent seulement l'impression d'un ton d'*ut* restant en suspens sur la dominante. Seul, le ton de *mi* n'a pas d'exemple dans la musique profane, sauf les exceptions que je cite plus loin. Ce serait donc une raison de plus pour l'affirmer dans la musique liturgique, au lieu d'avoir l'air de demander timidement pardon à la musique profane de lui heurter son oreille efféminée.

Cette cadence apparut, pour la première fois, dans le traité de Niedermeyer et d'Ortigue, avec les exemples harmonisés par Gigout. Elle fut jugée affreusement dure et insoutenable, et l'on continua, pour le troisième ton, à évoluer autour d'*ut*, de *la*, de *mi* majeur, plutôt que de suivre la logique. Mais depuis, c'est la musique profane qui, elle, s'en est souvent emparée, et on rencontre de beaux, d'admirables effets obtenus par cette cadence, chez C. Franck, Widor, Saint-Saëns, et aussi l'école russe qui en fait un usage fréquent, au point d'en devenir monotone !

Il est donc piquant de voir la musique liturgique renoncer à une cadence, par soumission à la musique profane, qui, elle, ne se fait pas faute de s'en servir, et presque toujours, pour exprimer un sentiment mystique !

Il y a une dizaine d'années, j'eus l'occasion d'écrire à peu près la même chose, dans une circonstance semblable. Il me fut répondu que j'avais peut-être raison, probablement même, mais que l'habitude était plus forte et qu'on n'osait pas l'enfreindre !!

Encore une quinzaine d'autres années, et la cadence *mi* sera acceptée et enseignée partout, et probablement ceux-là qui l'auront le plus rejetée déclareront alors en avoir été toujours partisans.

C'est pourquoi j'aimerais à voir, dans un ouvrage d'harmonisation de chant grégorien, les deux systèmes en présence, en ajoutant : « La cadence *mi* est logique et très probablement vraie, mais bien des oreilles ont encore du mal à l'accepter. En attendant, servons-nous, faute de mieux, de la cadence en *la*, ou en *ut*, parce que, quoique illogique et un pis-aller, elle satisfait plus, quant à présent, l'habitude que nous avons des cadences profanes. »

Nous répétons que cette critique n'infirme en quoi que ce soit les éloges très grands que nous faisons sur le traité d'harmonie de Frère Mélit Joseph, car une opinion sur un système peut toujours être exprimée indépendamment de la méthode pédagogique qui s'y attache.

Tout élève bien doué et travailleur, qui voudra apprendre à bien harmoniser, soit écrit, soit improvisé, le chant grégorien, y arrivera en se servant de l'ouvrage de Frère Mélit Joseph. Un traité d'harmonie est, en réalité, un traité de rhétorique musicale ; or, si la rhétorique enseigne à bien exprimer, déduire et conclure ses idées, elle ne les impose pas. Et la même méthode de rhétorique peut également servir à développer les opinions les plus diverses et les plus contradictoires. Que ceux qui veulent donc étudier l'accompagnement grégorien s'adressent sans crainte à la méthode de Frère Mélit Joseph : ils y trouveront intérêt, progrès et profit.

F. de la Tombelle.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par Dom Cabrol, fascicule XVI, *Bretagne* (*Grande-*), — *Byzantin* (*Art*), in-4° de 160 pages, Letouzey et Ané, rue des Saints-Pères, 76, Paris.

L'excellent Dictionnaire fondé et dirigé par le R. P. Dom Cabrol contient, dans un certain nombre de ses fascicules, des articles intéressant la musique soit directement, soit indirectement, par les renseignements historiques qu'ils contiennent.

1. Au moins pour le 3e ton. (N. D. L. R.)

C'est le cas du fascicule XVI, avec l'étude étendue sur le *Bréviaire*. C'est on le sait, pour le texte, la réunion en un seul volume de l'antiphonaire, du psautier et de l'hymnaire avec, en plus, les lectures bibliques et autres et les prières. Toute la partie qui traite des premiers de ces textes intéresse donc, à un haut degré, l'histoire musicale, et nos lecteurs trouveront, dans cette étude de Dom Cabrol, beaucoup de renseignements épars en beaucoup d'ouvrages, ou qu'ils chercheraient vainement ailleurs.

Quatre petits ouvrages sur le chant grégorien : 1. **Principes de chant grégorien**, par un Prior Scholae, in-12 de 36 pages : 0 fr. 75 (réduction par nombre), au *Bureau d'Edition de la Schola* ; 2. **Leçons élémentaires de chant grégorien**, par l'abbé J. Sabouret, in-12 de 92 pages, net, 1 franc, à la Procure d'Arras ; 3. **Leçons de chant grégorien**, par l'abbé L. Burton, petit in-8° de 58 pages, net, 1 franc, Wesmael-Charlier, à Namur ; 4. **Le Graduel Romain de l'édition Vaticane**, par Mgr R. Du Botneau, in-8° de 22 pages, Librairie de l'Evêché, à Luçon.

La publication d'opuscules pratiques de ce genre montre la nécessité croissante de correspondre à la diffusion du chant restauré. La publication de la Vaticane en a été la cause heureuse : de toutes parts, les bonnes volontés veulent s'initier.

L'opuscule dû à l'ecclésiastique instruit et modeste qui signe « Prior Scholae », est un guide très net et très précis, autant que consciencieux et exact. Ses *Principes* seront partout utiles, et particulièrement aux séminaires.

Les *Leçons* de M. Sabouret et celles de M. Burton conviennent plutôt aux enfants des maîtrises et aux chantres. Dans le premier de ces traités, bien qu'il porte en sous-titre « pour l'édition Vaticane », il y a cependant quelques détails qui ne sont point conformes à cette édition, p. 37, 39, 40, etc., et l'auteur aurait bien fait d'indiquer que la psalmodie n'est donnée que d'après les éditions de Solesmes. C'est une erreur de dire (p. 59) que l'usage de supprimer une note à la médiation « est contraire à la tradition » ou ne date que de « la fin du XIIe siècle » ; même observation, page 74. Mais à ces petits détails près, ces *Leçons* pourront rendre de grands services. Celles de M. Burton, avec moins de détails que les précédentes, sont peut-être plus pratiques et, partant, plus utiles, pour les chœurs paroissiaux ; d'excellents conseils pour la formation de la voix occupent les premières pages. L'auteur aurait pu éviter de donner des règles de la prononciation dite « française » du latin, qui n'est ni uniforme, ni authentique. Cet ouvrage est à recommander dans les chorales en formation dans les petites paroisses, les patronages et confréries.

L'opuscule de Mgr Robert du Botneau est un exposé clair et simple de l'origine de la restauration liturgique et de l'édition Vaticane. C'est un tirage à part d'études parues dans la *Semaine Catholique* de Luçon, et qui sont publiées aujourd'hui avec une chaude approbation de Mgr l'évêque de Luçon, et une lettre du Cardinal Secrétaire d'Etat de Sa Sainteté.

Ad. Gessner : **Auswahl kirchlicher Orgelcompositionen alterer und neuerer Meister** (choix de compositions d'orgue pour l'église, de maîtres anciens et modernes), grand in-4° de 213 pages, format italienne, 12 mark (15 fr.), ou en six parties séparées à 2 m. 40 (3 fr.). Hermann Beyer et fils. Langensalza.

Recueil pratique en même temps que reproduction excellente de bons et faciles textes pour orgue. M. Ad. Gessner, professeur au conservatoire de Strasbourg, a choisi *deux cent huit* petits préludes de tous les meilleurs maîtres de l'orgue, de Frescobaldi à Guilmant. Ils sont presque tous faciles, et rendront certainement grand service aux organistes modestes, qui auront ainsi sous la main d'excellentes et courtes compositions pouvant servir de préludes, interludes, entrées ou sorties courtes. Peut-être, dans son désir d'en publier beaucoup, M. Gessner a-t-il admis trop de pièces purement « formelles » ou simplement intéressantes par leur facture, mais ici abondance ne nuit pas. Ce recueil sera utile non seulement aux exécutants,

mais encore aux compositeurs pour l'étude des formes musicales dans la composition des pièces d'orgue. Il renferme plusieurs œuvres nouvelles inédites d'auteurs modernes, tels que Guilmant, Tinel, Mathias, etc.

Nouvelles publications de l'édition Schwann en dépôt au *Bureau d'édition de la Schola.*

Messes : Messe *in D*, de Th. Lobmiller, à quatre voix d'hommes et orgue, 2 fr. 50 ; messe en l'honneur du saint martyr Cassius, de J.-J. Veith, à deux voix inégales avec orgue ou harmonium, 2 fr. 50 ; *Missa Pontificalis*, dédiée à S. S. Pie X à l'occasion de son jubilé, de A. Ponten, maître de chœur de Saint-Willibrord d'Utrecht, à quatre voix mixtes et orgue, 3 fr. 20 ; messe en l'honneur de saint Jean Baptiste, de Ant. Müller, à trois voix mixtes (S. T. B.) et orgue (le *Credo* est celui de la messe des Anges, avec l'*Et incarnatus* et l'*Et vitam* en trio), 2 fr. 50 ; Messe *pro defunctis*, à une voix et orgue ou harmonium, de J. Diebold, 2 francs. Toutes ces messes sont bonnes et pratiques, à la portée des maîtrises ordinaires ; seule la *Missa Pontificalis* est plus difficile, et demande des voix solides et exercées.

Motets : Deux *Tantum ergo*, à 4 voix inégales et orgue, de P. N. Otaño, S. J., 1 fr. 20, œuvres très modernes et fort intéressantes. Trois motets de G. Tebaldini : *Super flumina Babylonis* (offertoire), *Sicut cervus*, pour le samedi saint, *Justus ut palma* graduel et alleluia, à quatre voix inégales et orgue, partition, 1 franc ; parties séparées, 10 cent. Œuvres *excellentes* du maître de chapelle de Padoue, bien connu déjà des amis de notre répertoire.

Bottigliero : **Messe** en l'honneur de sainte Rose de Lima, à deux voix d'hommes et orgue, facile et de beaucoup d'effet ; chez Fischer et Br. New-York ; partition : 60 cents (3 fr.), parties vocales, 25 cents (1 fr. 25).

LES REVUES (articles à signaler) :

La Revue musicale, n° 1. — J. Combarieu : Histoire du théâtre lyrique (suite). — H. Quittard, le *Requiem* de Ch. Lenepveu.

Bulletin français de la S. I. M., n° 1. — A. Van Bever : Le « Cantique des cantiques » de Pierre de Courcelles (recueil de huit cantiques du XVIe siècle, 1554).

Revue du chant grégorien, n° 3. — Dom Pothier : Chant du *Gloria in excelsis* sur une antienne de sainte Hildegarde.

Recueil trimestriel de la S. I. M., janvier-mars 1909. — L. de la Laurencie : Notes sur la jeunesse d'André Campra (pages très curieuses sur sa carrière comme maître de chapelle de N.-D. de Paris de 1694 à 1700, avec musique).

Die Kirchenmusik (Paderborn), n° 2. — Dr W. Bremme : Les mètres antiques dans l'hymnographie latine ecclésiastique avant la Renaissance. — K. Ott : l'Offertoire *Viri Galilaei* pour l'Ascension, et ses dérivés.

NOTRE SUPPLÉMENT

Christus factus est, à 4 voix mixtes, d'Asola.

A côté des admirables et luxuriantes formules du *Christus factus est* de la liturgie, le talent des compositeurs d'autrefois s'est également exercé sur ce texte. Celui d'Anerio est assez connu ; celui que nous donnons aujourd'hui, d'un de ses contemporains, l'est moins. Matteo Asola, qui était en 1578 maître de chapelle de la cathédrale de Trévise, fut un fécond et célèbre compositeur. Son œuvre, pas difficile, est un bel exemple de cette école classique de la polyphonie romaine du XVIe siècle (n° 45 de l'*Anthologie* de Bordes).

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément de " La Tribune de Saint-Gervais " *Avril* 1909

O REX GLORIÆ

MOTET À 4 VOIX

pour la fête de l'Ascension
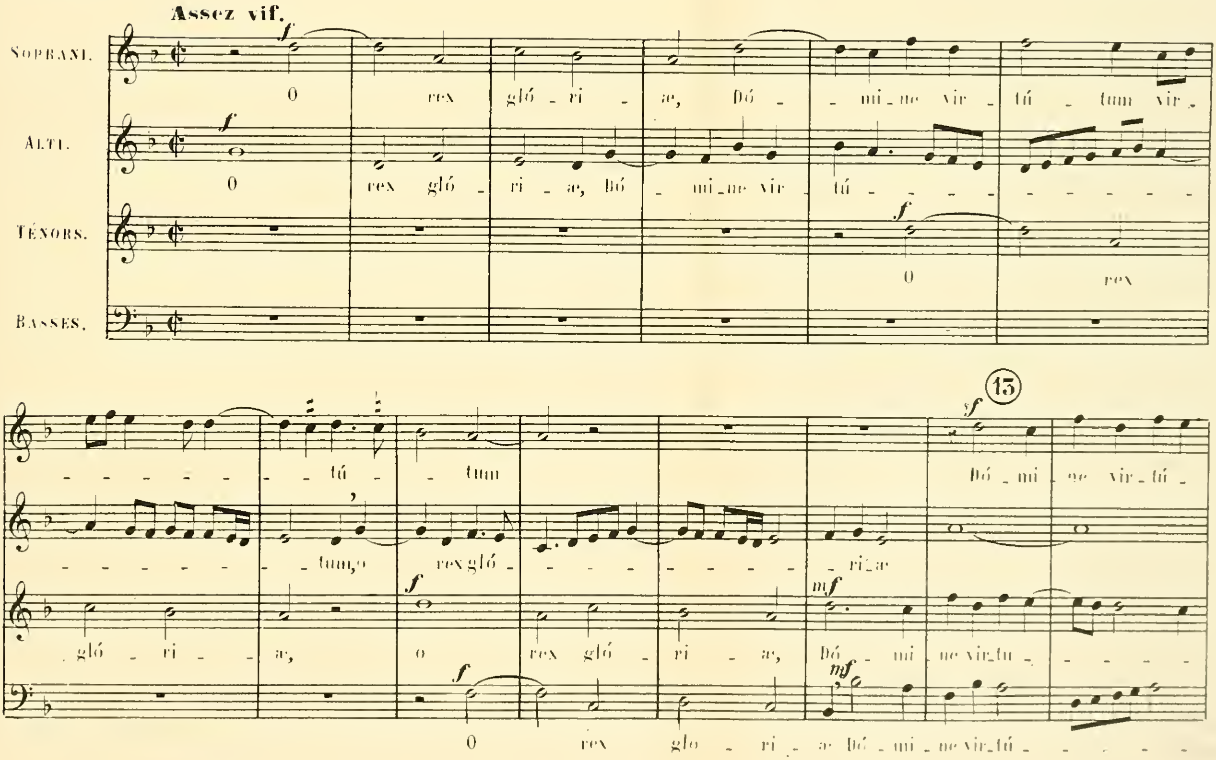
O rex gloriæ Domine virtutum, qui triumphator hodie super omnes cælos ascendisti, ne derelinquas nos orphanos, sed mitte promissum Patris in nos Spiritum veritatis. Alleluia.

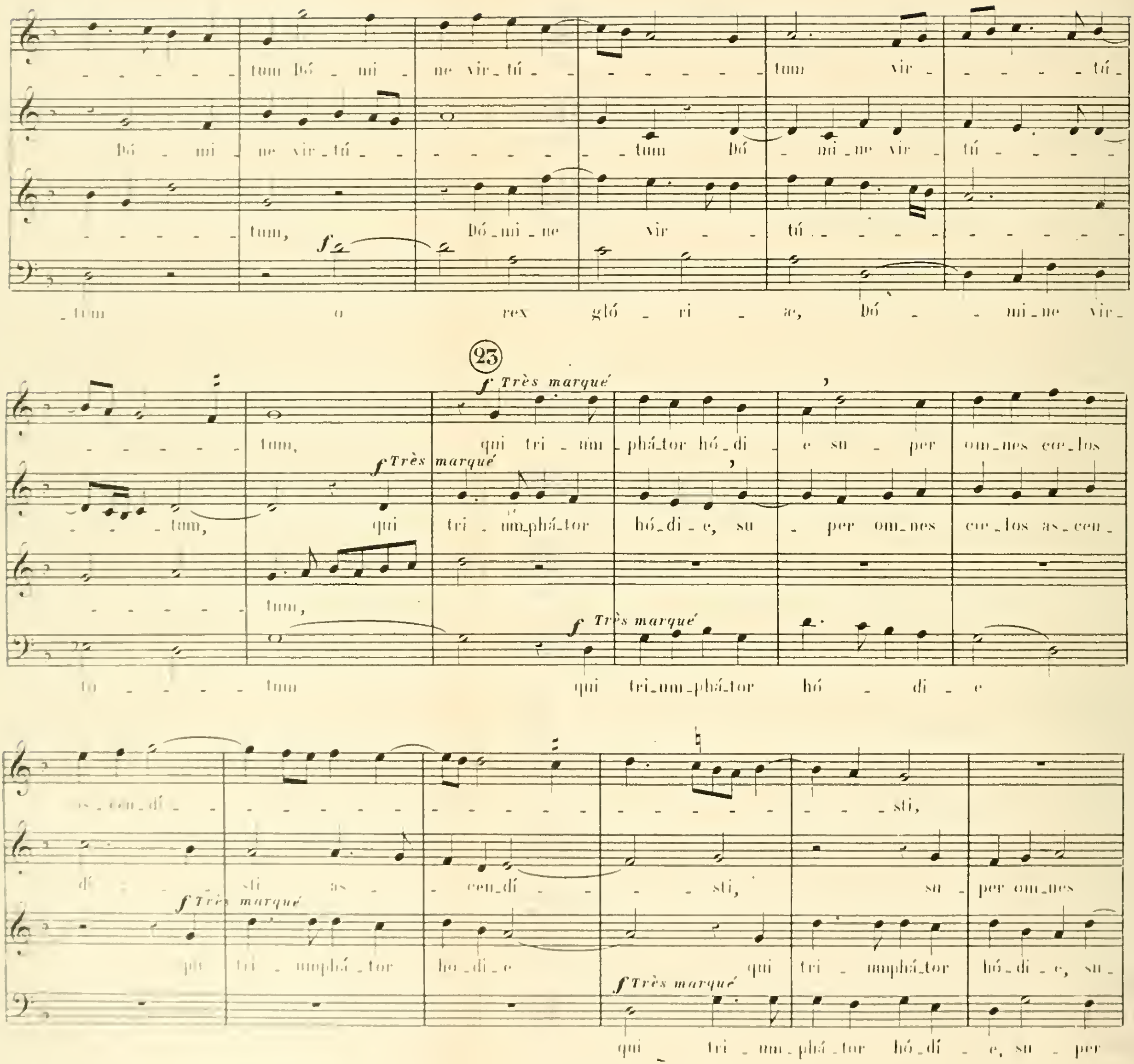
(Ant. ad Magnificat)
II vesp.

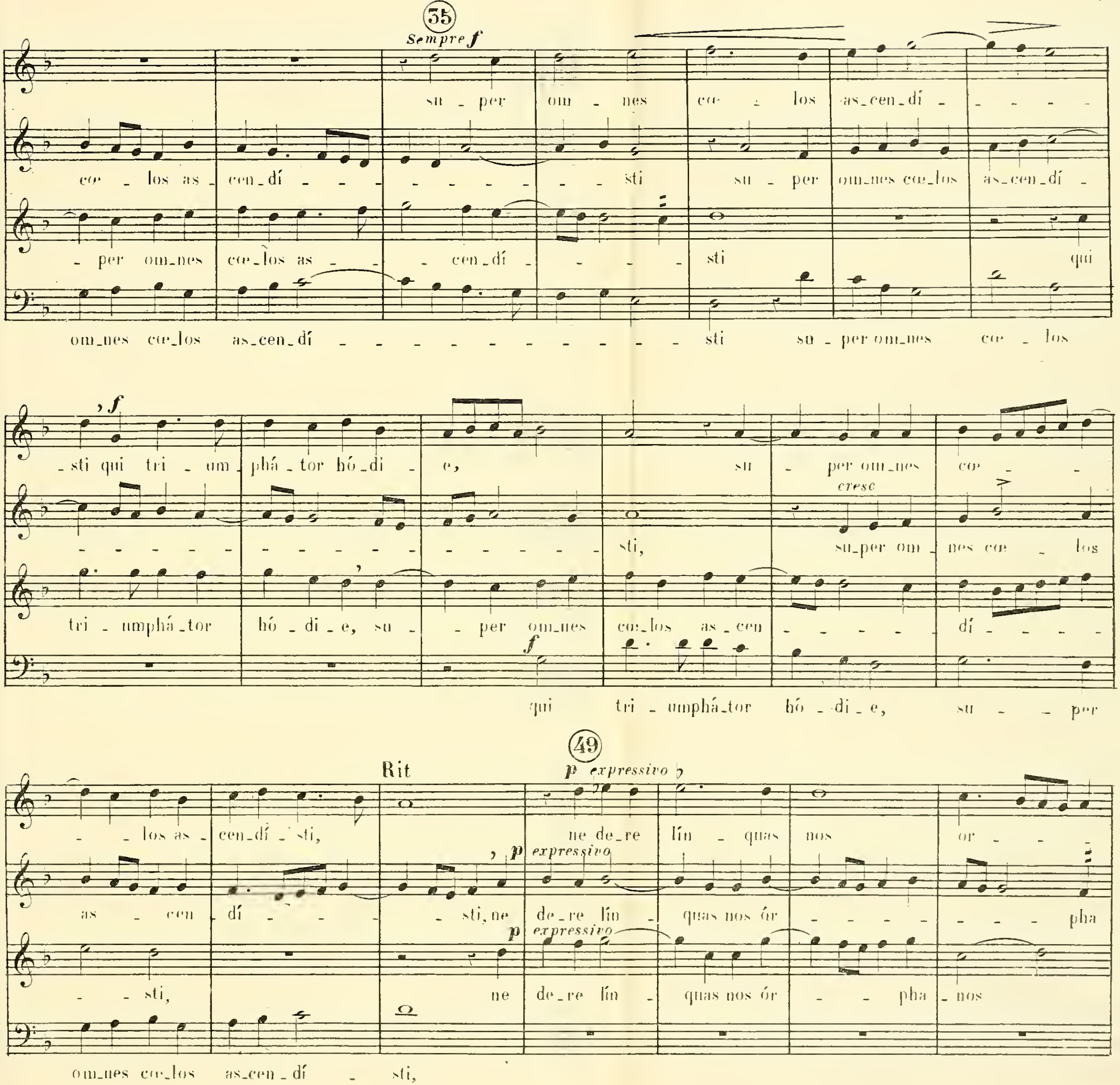
O roi de gloire, Seigneur fort, qui en triomphateur êtes aujourd'hui monté aux cieux, ne nous abandonnez pas comme des orphelins, mais envoyez-nous la promesse du Père, l'Esprit de vérité. Alleluia.
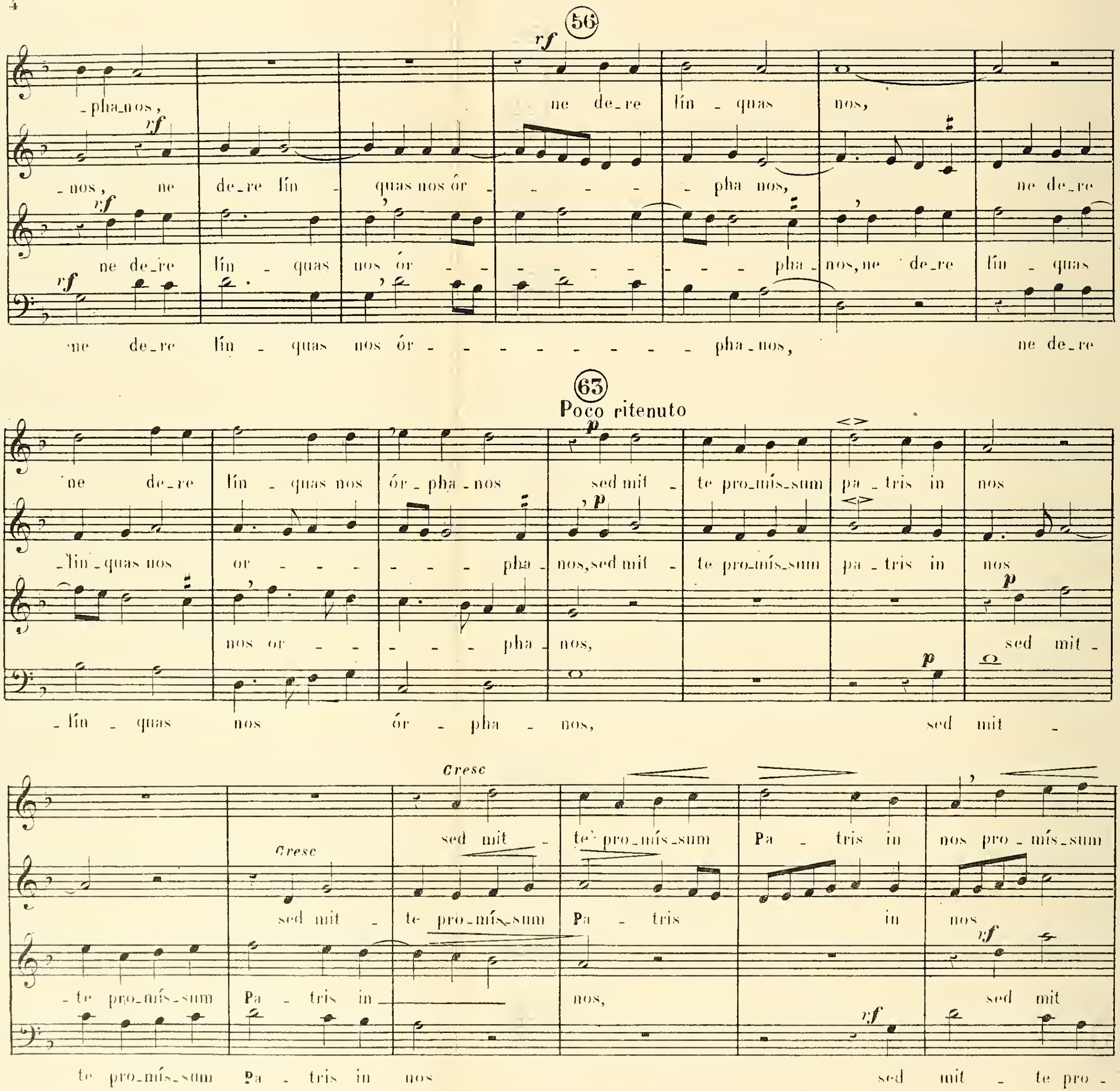
Nº 120

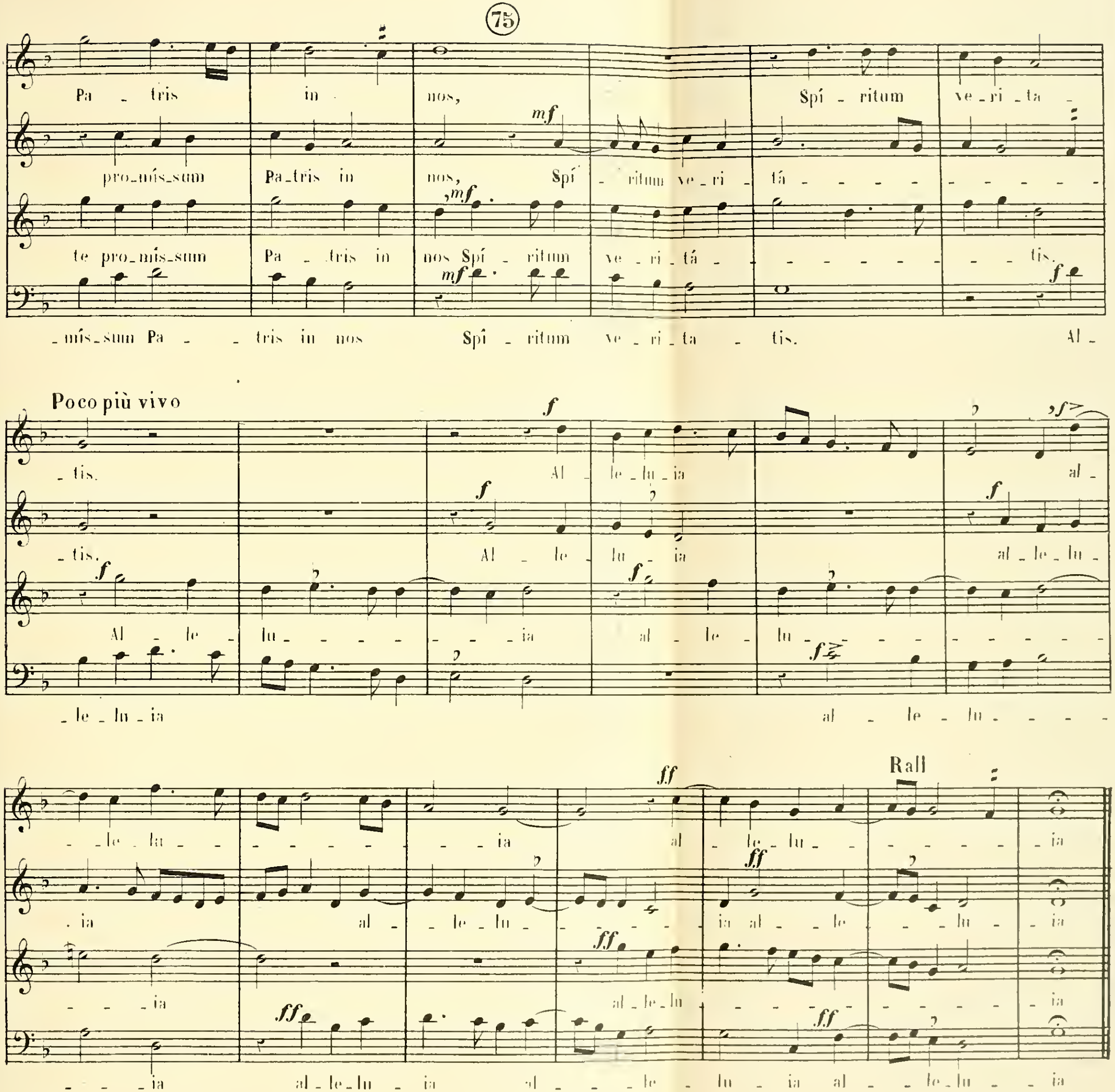
G. P. DA PALESTRINA




tum Dó - mi - ne vir - tú - tum vir - tú -
Dó - mi - ne vir - tú - tum Dó - mi - ne vir - tú -
tum, Dó - mi - ne vir - tú -
tum o rex gló - ri - æ, Dó - mi - ne vir -
23
Très marqué
tum, qui tri - um - phá - tor hó - di - e su - per om - nes cœ - los
tum, qui tri - um - phá - tor hó - di - e, su - per om - nes cœ - los as - cen -
tum,
to - tum qui tri - um - phá - tor hó - di - e
as - cen - dí - sti,
dí - sti as - cen - dí - sti, su - per om - nes
qui tri - um - phá - tor hó - di - e qui tri - um - phá - tor hó - di - e, su -
qui tri - um - phá - tor hó - dí - e, su - per


35
Sempre f
su _ per om _ nes cœ _ los as_cen_dí _
cœ _ los as _ cen_dí _ sti su _ per om_nes cœ_los as_cen_dí _
_ per om_nes cœ_los as _ cen_dí _ sti qui
om_nes cœ_los as_cen_dí _ sti su _ per om_nes cœ _ los
f
_sti qui tri _ um _ phá _ tor hó_di _ e, su _ per om_nes cœ _
sti, su_per om _ nes cœ _ los
cresc
tri _ umphá_tor hó _ di _ e, su _ per om_nes cœ_los as _ cen dí
f
qui tri _ umphá_tor hó _ di _ e, su _ per
49
Rit
p expressivo
_ los as _ cen_dí _ sti, ne de_re lín _ quas nos or _
as _ cen dí _ sti, ne de_re lín _ quas nos ór _ pha
_ sti, ne de_re lín _ quas nos ór _ pha _ nos
om_nes cœ_los as_cen_dí _ sti,


56
rf
_pha_nos,
ne de_re lín _ quas nos,
_nos, ne de_re lín _ quas nos ór _ _ _ _ _ pha nos, ne de_re
ne de_re lín _ quas nos ór _ _ _ _ _ _ _ _ _ pha _ nos, ne de_re lín _ quas
ne de_re lín _ quas nos ór _ _ _ _ _ _ _ _ _ pha_nos, ne de_re
63
Poco ritenuto
p
ne de_re lín _ quas nos ór _ pha _ nos sed mit _ te pro_mís_sum pa _ tris in nos
_lín _ quas nos or _ _ _ _ _ _ pha _ nos, sed mit _ te pro_mís_sum pa _ tris in nos
nos or _ _ _ _ _ pha _ nos, sed mit _
_lín _ quas nos ór _ pha _ nos, sed mit _
Cresc
sed mit _ te pro_mís_sum Pa _ tris in nos pro _ mís_sum
sed mit _ te pro_mís_sum Pa _ tris in nos
_te pro_mís_sum Pa _ tris in nos, sed mit
te pro_mís_sum Pa _ tris in nos sed mit _ te pro _


75
Poco più vivo
Rall
Pa - tris in nos, Spí - ritum ve - ri - ta -
pro - mís - sum Pa - tris in nos, Spí - ritum ve - ri - tá
te pro - mís - sum Pa - tris in nos Spí - ritum ve - ri - tá - tis.
- mís - sum Pa - tris in nos Spí - ritum ve - ri - ta - tis. Al -
Al - le - lu - ia al -
al - le - lu - ia
- le - lu - ia al - le - lu -
- le - lu - ia al - le - lu - ia
- ia al - le - lu - ia
- ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia
al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Quinzième Année | N° 4 | Avril 1909

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Élèves **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE
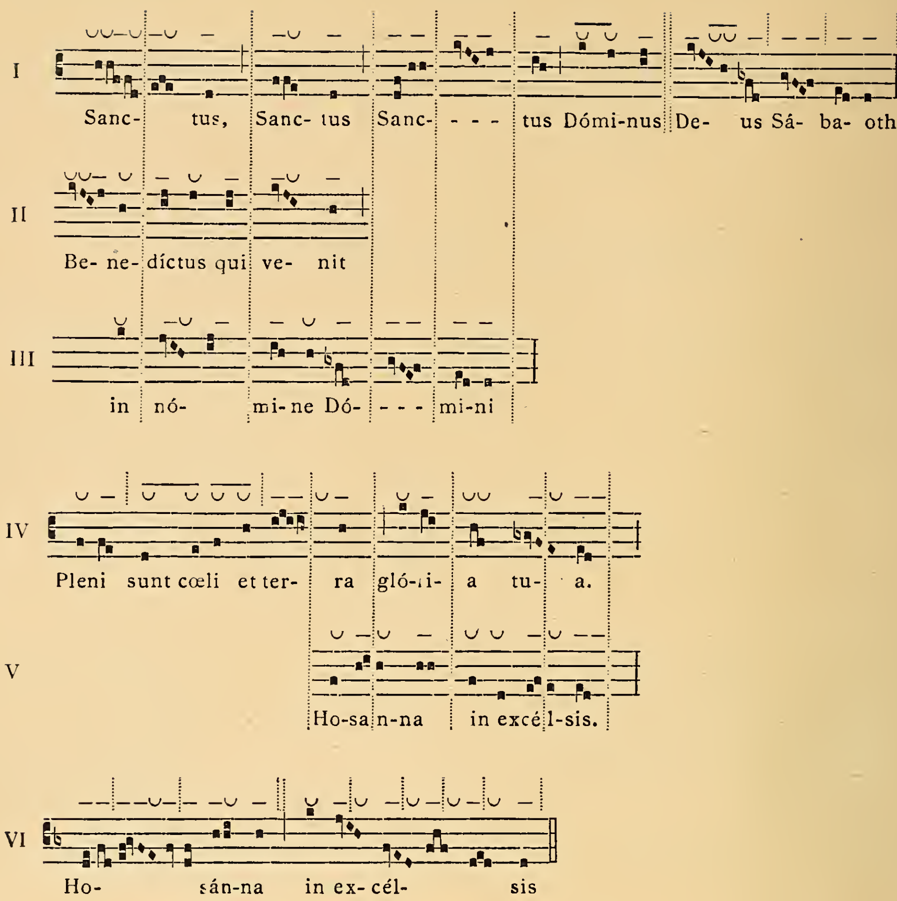
Étude rythmique sur le *Sanctus* de la Messe *Cum jubilo*

Le *Kyriale* vatican, cet écrin dont l'Église, tous les dimanches, tire une parure différente selon la solennité, contient, tout le monde le sait, de magnifiques pierres précieuses. La messe *Cum jubilo* en est une, et peut-être le plus beau diamant de tout le *Kyriale* se trouve-t-il dans ce collier sans pareil que la liturgie destine au culte de la Vierge très belle, de la Mère de toutes grâces.

Après examen, le *Sanctus* de cet office est bien une fois de plus la confirmation des paroles du moine d'Arezzo, montrant « comme quoi les neumes tiennent la place des pieds, celui-ci courant sur le mètre dactylique, celui-là sur le spondaïque, cet autre sur l'iambique [1] ».

On le remarquera, certains passages, sans avoir la même mélodie, ont le même mètre ou au moins le même poids.

1. Cf. Mgr Foucault, *Le rythme grégorien d'après Guy d'Arezzo.*



On peut remarquer par la disposition ci-dessus que :

1° La distinction (I) dans sa première partie (*Sanctus*, *sanctus*) et les membres de phrases (II) et (III) ont le même rythme.

2° La distinction (I) dans sa deuxième partie (*Sanctus Dominus, Deus sabaoth*) peut se partager en deux membres de phrases (les « cola » de l'auteur du *Musica Enchiriadis*) absolument symétriques, avec des spondées à chaque extrémité et des molosses au milieu.

3° On a dans (I) et dans (III) un exemple de la cadence dispondaïque. On sait que cette cadence est très rare [1].

4° Le rythme à la fin de (IV) coïncide avec (V). (Rythme à 3, 4 et 5 temps avec cadences saphiques.)

5° (VI) peut se partager en deux membres de phrase, dont le premier composé d'un spondée et de 2 épitritres 3mes ; et le second uniquement formé d'iambes.

6° Les valeurs des notes sont scrupuleusement gardées, le punctum est long devant une barre ; la clivis ne compte que pour une longue devant une petite barre si elle est considérée comme échappée.

Voici maintenant le schéma rythmique de la pièce :

1. *Cours théorique et pratique de plain-chant* d'A. Gastoué, p. 192.

I	1er membre de phrase	2 + 2 + 1 = 5 2 + 1 + 2 = 5 2 + 1 + 2 = 5	Rythme à 5 temps (proportion sesquialtère).
	2e membre de phrase	2 + 2 = 4 2 + 2 = 4 2 + 2 + 2 } = 12 ou 3 × 4 2 + 2 + 2 } 2 + 2 = 4 2 + 2 = 4 2 + 2 = 4	Rythme quaternaire (proportion égale).
II		2 + 2 + 1 = 5 2 + 1 + 2 = 5 2 + 1 + 2 = 5	Rythme à 5 temps (proportion sesquialtère).
III	1re partie	1 temps d'anacrouse. 2 + 1 + 2 = 5 2 + 1 + 2 = 5	Rythme à 5 temps (proportion sesquialtère).
	2e partie	2 + 2 = 4 2 + 2 = 4	Rythme quaternaire (proportion égale).
IV		1 + 2 = 3 2 + 2 = 4 2 + 2 = 4 1 + 2 = 3 1 + 2 = 3 1 + 1 + 2 = 4 1 + 2 + 2 = 5	Rythme à 3, 4 et 5 temps qui se répète dans V.
V		1 + 2 = 3 1 + 2 = 3 1 + 1 + 2 = 4 1 + 2 + 2 = 5	Rythme à 3, 4 et 5 temps.
VI	1re partie	2 + 2 = 4 2 + 2 + 1 + 2 = 7 2 + 2 + 1 + 2 = 7	
	2e partie	1 + 2 1 + 2 1 + 2 1 + 2 1 + 2	Rythme à 3 temps (proportion double).

Qu'ajouter comme conclusion à tout ceci ? Il est impossible de ne pas voir dans cet arrangement des neumes « la diversité et la discrétion » dont parle Aribon ; « et cette discrétion est raisonnable, ajoute-t-il, s'il y a une telle variété modérée des neumes et des distinctions, que cependant *les neumes répondent d'une façon toujours agréable aux neumes* et *les distinctions aux distinctions par une certaine similitude*, c'est-à-dire une similitude dissemblable, à la manière du si « doux Ambroise » [1].

C'est donc en face d'une belle pièce de poésie que nous nous trouvons, et il est difficile de savoir ce qu'il faut y admirer davantage, ou l'impression de calme et de joie contenue qui se dégage de la mélodie, ou le rythme impeccable avec lequel elle a été conçue.

A. Coudray.

1. Gastoué, *Origines du Chant romain*, p. 186.

Nouvelles de la Musique d'église

Paris. — Les offices de la semaine sainte, peu à peu, se libèrent des *impedimenta* de la musique trop profane ou du mauvais plain-chant. Signalons, parmi les exécutions les plus remarquées, l'audition traditionnelle des *Chanteurs de Saint-Gervais*, sous la direction de leur chef, M. Ch. Bordes, qui ont réintégré leur tribune, au grand contentement des amis de la musique sacrée.

— A la Madeleine, l'un des centres les plus actifs de certaine musique religieuse, où depuis une dizaine d'années M. l'abbé Chérion et ensuite M. Runner ont tenté de remonter le courant, on est, cette année, entré complètement dans le mouvement. L'œuvre si intéressante de la *Manécanterie de la croix de bois* a chanté, les mercredi, jeudi et vendredi, l'un des nocturnes, avec le chant grégorien et des répons choisis d'Ingegneri, Palestrina, Vittoria, Roland de Lassus ! D'ailleurs, depuis un certain temps, les petits chanteurs et les étudiants qui les dirigent vont chaque dimanche porter la bonne parole en diverses églises, et, en certaines paroisses, il est maintenant presque de règle de les demander pou des cérémonies spéciales, comme fête patronale, visite pastorale, etc.

— Aux églises qui se consacrent au mouvement de réforme, il faut aussi ajouter l'église Saint-Leu, où un prêtre dévoué, M. l'abbé Latty, aidé d'un jeune musicien de talent, M. Uhrwiller, forme aussi une petite manécanterie paroissiale, avec les éléments assez ingrats du quartier des Halles.

— A Saint-Sulpice, sous la direction de M. Ph. Bellenot, le chant grégorien fleurit et progresse. Tous les dimanches, la grand'messe est exécutée dans l'édition vaticane, avec une très sûre et très artistique méthode. Le renom de la paroisse, l'exemple qu'elle est pour beaucoup d'autres, contribueront puissamment à répandre le goût du pur grégorien parmi le clergé parisien, qui en a bien besoin !

— Le 4 mars dernier, un de nos plus fervents scholistes mariait un proche parent dans la mondaine basilique de Sainte-Clotilde. Le problème était de demeurer dans l'esprit de la législation ecclésiastique, sans pour cela effaroucher une assistance mal préparée à goûter les beautés austères de l'art liturgique pur.

Le chœur initial de la belle cantate *Freue dich* de Bach, où les voix alternent avec le grand orgue, fournit une entrée somptueusement belle et jamais entendue. Le *Kyrie* de la Messe de C. Franck, les *Prélude*, *Fugue* et *Variations* de C. Franck, joués au grand orgue, le *Sanctus* d'une messe palestrinienne, exécuté *a cappella*, l'*Ave Maria* de C. Franck, acheminèrent l'auditoire à entendre comme première sortie l'*Halleluya* du *Messie* de Haendel et comme deuxième sortie la *Toccata* et *Fugue en ré mineur* de J.-S. Bach.

Palestrina, Bach, Haendel et Franck ! avec ces noms, il est possible de composer un programme, même pour une messe de mariage. Il est avec eux possible de faire beau, de faire grand et d'établir la partie musicale d'une messe qu'aucune esthétique ne répudiera jamais. Pourquoi l'oublier si souvent ?

La maîtrise de près de cinquante chanteurs dirigés par M. Jules Meunier a montré d'excellentes qualités d'exécution.

Bordeaux. — *Paroisse Saint-Bruno*. La fête de l'Adoration perpétuelle a eu lieu le 7 février, avec audition d'œuvres modernes et anciennes.

Dimanche, à dix heures, exécution de la messe solennelle de Gounod, à quatre voix mixtes ; *Introït*, *Graduel*, *Alleluia*, édition vaticane.

A vêpres : antiennes et hymne, édition vaticane ; faux-bourdons de Perruchot. Office du soir, à huit heures un quart : *Magnificat*, quatre voix mixtes, de Carolus Andreas (seizième siècle) ; *O bone Jesu*, motet à quatre voix mixtes, de Palestrina ; *Ecce Panis*, quatre voix mixtes (abbé Brun) ; *Ave Regina caelorum*, unisson, édition de Solesmes ; *Tu es Petrus*, quatre voix mixtes (Ch. Boyer) ; *Tantum ergo*, quatre voix mixtes (Julio Valdès) ; *Alleluia* du *Messie*, quatre voix mixtes (Haendel).

Tous les chants furent exécutés par les membres de la *Schola cantorum* de la paroisse, au nombre de 120, dirigés par M. l'abbé Dupont.

Ce programme montre l'éclectisme de la *Schola* de Bordeaux. Nous savons, d'ailleurs, que l'habile directeur de la maîtrise tient à présenter méthodiquement, en des auditions des plus soignées, tout le trésor de la musique sacrée, depuis les plus anciens monuments de la polyphonie. Les succès de l'an dernier, avec la *Passion selon saint Matthieu*, de Bach, les répons de la grande école palestrinienne, les mélodies grégoriennes, continuent avec l'école moderne. Bordeaux dit adieu à certaine musique — dite sacrée — dont les maîtrises rougissent et qui ne se vend plus... même à la foire, du côté des Quinconces ! L. B.

Lyon. — *La Schola palestrinienne à la basilique Saint-Martin d'Ainay.* — Jeudi 11 mars, l'Université catholique célébrait, à Ainay, sous la paternelle présidence de Son Eminence le Cardinal Chancelier, sa fête patronale. Par une gracieuse et très délicate attention, la *Schola*, qui compte dans ses rangs un bon nombre d'anciens étudiants de la Faculté des lettres, des sciences, de théologie, a bien voulu spontanément apporter à la cébration de cette fête l'appoint précieux de ses belles harmonies.

On sait comment est née, il y a quelques mois à peine, la *Schola*, et dans quel milieu spécial elle se recrute. Un jeune prêtre, aussi fervent des choses de l'art qu'habile à les comprendre et à les faire interpréter, s'est dit un jour à lui-même qu'il ne serait peut-être point trop téméraire d'essayer d'établir à Lyon une Société qui s'imposerait la tâche d'interpréter le plus parfaitement possible, d'abord le plain-chant ; puis, avec lui, quelques-uns des chefs-d'œuvre de la musique sacrée. Or comme, chez les natures généreuses, la ferveur se manifeste surtout par les actes, et, sans doute aussi, parce que « impossible » n'est pas français, quelques jours plus tard, la *Schola* était fondée. Avec son ingénieux esprit d'initiative, le directeur fit appel, dans nos maisons d'éducation, à la bonne volonté toujours en éveil de quelques-uns de ses confrères lyonnais. On se groupa, une fois par semaine, autour de lui, pour travailler ; personne ne marchanda sa peine ; quelques recrues nouvelles s'adjoignirent bientôt aux premiers arrivants ; tant et si bien que, vers la fin de janvier, si j'ai bonne mémoire, en cette même basilique Saint-Martin si propice à la musique religieuse, la *Schola* pouvait donner sa première exécution. L'audition fut plus que riche de promesses : elle fut presque excellente ; en tout cas on put, dès ce jour, tout espérer et tout attendre d'une Société qui, du premier coup, s'affirmait avec une pareille maestria. Tant il est vrai que, en ce monde, avec un esprit largement ouvert, beaucoup d'activité et un peu de ténacité, l'on vient à bout des entreprises en apparence les plus irréalisables.

Aussi voisine que possible de la perfection, l'interprétation des pièces que la *Schola* nous fit entendre, le 11 mars, eut, avec celle des fragments de plain-chant, un charme inexprimable. La voilà bien, dans sa mâle et rayonnante beauté, la bienfaisante musique que l'on a le droit d'appeler « religieuse » : impeccable de facture et riche d'émotion, elle n'exprime rien autre chose que la piété, et son ambition unique est d'orienter les âmes vers le ciel.

C'est dans les maîtres du XVIe siècle, les grands maîtres de l'École polyphonique chez qui se réfugiait alors le sentiment religieux, qu'à dessein l'on avait découpé

les délicieuses pages inscrites au programme : un *Introït* de Brissio ; un *Motet* de l'Espagnol Louis Vittoria ; une *Antienne* de Jacques Viadana ; et pour finir — comme « bouquet » — une *Hymne* de Palestrina, le plus grand de tous, le géant ! Comme nul ne l'ignore, cette musique des Primitifs offre cela de particulièrement caractéristique qu'elle est, d'abord, une symphonie vocale ; puis, et par surcroît, une symphonie vivante, où s'accuse intensément la présence d'une flamme intérieure. Quand vous prêtez une oreille attentive à l'exécution d'une pièce de Palestrina, il vous semble en vérité que chaque partie, obéissant à sa volonté propre, joue, ainsi que le ferait un être humain, un rôle intelligent, un rôle animé, dans le concert : tour à tour vous diriez qu'elle interroge ou qu'elle répond ; parfois aussi elle se tait ; et ainsi, des diverses parties qui se croisent, s'interpellent, s'imitent ou se superposent, résulte un ensemble incomparable d'harmonie agissante et expressive.

Maïs, on le devine, l'interprétation d'une musique où tant d'acteurs sont en scène ne supporte ni l'à-peu-près, ni encore moins la médiocrité : il la faut nécessairement « adéquate » à l'objet, c'est-à-dire parfaite ; ou il n'en faut point. Dire des chanteurs de la *Schola* qu'ils ont été à la hauteur de leur tâche, c'est donc faire d'eux le plus bel éloge, et le plus juste. Dans cette difficile exécution sans accompagnement, ils ont su mettre toute la simplicité, toute la largeur aussi, qu'elle demande : pas ombre d'hésitation dans les attaques ; nulle faiblesse dans la ciselure des détails, non plus que dans l'expression des nuances ; aucune défaillance dans la conclusion, mais au contraire les derniers accords posés avec une plénitude sonore, avec une justesse et une rigueur harmoniques vraiment admirables.

Voilà donc un champ, celui du XVIe siècle, que la *Schola* pourra copieusement moissonner : elle a prouvé qu'elle sait s'y mouvoir à l'aise, et pour ainsi dire, qu'elle s'y sent déjà chez elle. Qu'elle exploite donc, d'une main libérale, les œuvres de l'époque palestrinienne, puisque aussi bien nous avons la bonne fortune d'en posséder aujourd'hui quelques éditions excellentes.

Mais ce n'est pas d'indications, ni encore moins de conseils, qu'ont besoin les chanteurs de la *Schola* : c'est, tout au plus, parce qu'ils ne font qu'entrer dans la carrière, de quelques encouragements. Or, ce sera fidèlement traduire l'impression des auditeurs du jeudi 11 mars que les leur donner à mains pleines. Tous, ils les méritent, tout de même qu'ils ont droit à nos plus vifs et à nos plus sincères remerciements.

J. C.

La Logique du Rythme musical

(*Suite*)

VII

Après avoir pétri le corps de l'homme, Dieu lui insuffla une âme, et c'est alors seulement que l'être humain atteignit sa perfection.

Pour devenir une entité parfaite, le rythme musical pourrait-il se contenter de phrases mélodiques symétriquement divisées en incises et en kola, de sons, ayant entre eux des rapports de durée, en un mot de ces éléments *quasi matériels* qui concourent à la formation de ce que nous avons appelé, par analogie, le corps *rythmique* ?

Ainsi constitué, le rythme aurait-il assez de vertu pour donner à la musique ce pouvoir étonnant qu'elle a de remuer les sens, d'émouvoir le cœur, d'électriser la volonté, de subjuguer l'homme tout entier ?

Supprimez le coup d'archet dans le jeu du violon, bornez-vous à produire les sons mollement, sans attaque, que dira-t-on de votre jeu ?

Qu'il n'a ni caractère, ni vie, ni expression, qu'il est d'un effet insupportable par son vide de sens, en dépit de la supériorité intrinsèque des pièces qui peuvent être exécutées !

Il n'en serait pas autrement du rythme, réduit aux seuls éléments dont nous venons de parler.

A lui aussi il faut un coup d'archet qui fasse vibrer la matière sonore, lui communique l'expression, la vie, lui imprime cette vertu subjugante, électrisante, dont la musique a le secret et qui lui est indispensable pour atteindre son but ; en un mot, à ce corps rythmique que nous avons pétri, il faut maintenant insuffler une âme.

Or, ce coup d'archet, cette âme que requiert essentiellement le rythme, il n'y a que la force, l'intensité, l'accent, pour le lui donner. *Accentus anima vocis*, a dit Quintilien. Si l'accent est l'âme de la parole, il doit l'être tout aussi bien de la musique, puisque, ainsi que nous l'avons vu, celle-ci lui doit le jour.

Mais, d'autre part, qui dit âme dit corps, celle-là n'ayant sa raison d'être qu'à cause de celui-ci.

Telle est donc la distinction inédite de *corps* et *d'âme*, que nous introduisons dans notre exposition raisonnée du rythme musical, distinction appuyée sur l'autorité et sur la raison, distinction qui rend si claire et si nette la conception de ce principe fondamental de la musique ; distinction qui coupe court à toutes les discussions qui se sont

élevées jusque-là relativement à la primauté des deux facteurs rythmiques, la *durée* et l'*intensité,* puisqu'ils se trouvent rangés maintenant dans deux ordres différents.

Avant de démontrer par des faits que l'accent est l'élément *vital, spirituel* du rythme, qu'il en est l'âme, il nous semble à propos de faire l'analyse de ce principe de vie et d'expression dans la musique.

De quoi se compose l'accent ?

De deux phénomènes distincts : l'impulsion de voix ou *ictus*, puis l'intonation ou élévation de la voix.

Supposons une lecture ou une récitation *recto tono*, faite dans des conditions normales d'accentuation, quelle sera, dans ce cas, l'impression de l'accent sur l'oreille ?

Elle ne percevra qu'une seule chose, l'élément dynamique de l'accent, l'impulsion de voix ou *ictus* engendrant le rapport d'intensité par une alternative de sons forts et de sons faibles.

Si nous écoutons maintenant une conversation ou une lecture déclamée, quelle impression particulière éprouvons-nous ?

En même temps que la voix frappe la syllabe qui doit recevoir l'accent, nous la surprenons pratiquant certaines intonations plus ou moins élevées, suivant les habitudes de la langue dont on use.

Le degré d'intonation n'est pas le même dans toutes les langues, et c'est précisément ce qui donne à chacune d'elles une sorte de mélodie originale qui la fait reconnaître aussitôt.

Mais alors, de ces deux éléments qui entrent dans la constitution de l'accent, quel est le fondamental ?

Evidemment celui qui est d'un usage universel, qui se rencontre partout, et dans la récitation *recto tono* et dans la lecture déclamée, celui-là surtout qui seul est admis dans la musique.

Or, l'accent musical consiste exclusivement dans des effets de force, d'intensité ; sur ce terrain, l'intonation appartient en propre à la mélodie qui, du moins dans la musique moderne, n'a aucun souci de faire coïncider l'aigu de ses intervalles avec la présence de l'accent et qui conserve toute sa liberté d'allure. C'est donc un fait prouvé, l'élément essentiel de l'accent, c'est la force, c'est l'intensité.

Elle seule possède une vertu vraiment rythmique ; car, indépendante de la question d'intonation, elle se trouve juste dans la ligne pure du rythme, qui, comme nous le savons, est la ligne horizontale.

En somme, l'intonation est à l'accent ce que la mélodie est au rythme, un élément accidentel qui vient lui donner du relief, voilà tout.

Et maintenant nous affirmons que l'accent considéré comme *intensité* est vraiment *l'âme* du rythme.

Quel est le principe du mouvement dans une montre ?
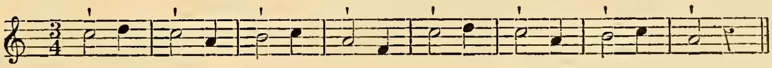
Sans aucun doute, c'est le ressort avec son jeu perpétuel de contractions et de détentes ; le ressort en est l'âme.

Eh bien, nous ne saurions trouver une comparaison plus appropriée à notre sujet, car le jeu de l'accent nous semble répondre exactement à celui du ressort dans la montre.

N'y a-t-il pas, en effet, sur la syllabe accentuée un effort de la voix et comme une sorte de contraction vocale, suivie d'une détente sur la syllabe faible ? Quand vous dites : *díxit*, *vírgo*, votre voix fait ressort sur les deux syllabes de chaque mot, et c'est ce jeu-là même qui leur communique une vitalité, une expression dont ils seraient, sans cela, dépourvus.

Impossible de ne pas sentir alors que l'accent est l'âme du mot : *accentus anima vocis.*

Nul doute, c'est le même effet qui se produit quand vous appliquez l'accent à la mélodie, comme dans l'exemple suivant :



Indépendamment de la relation proportionnelle d'intensité, il y a bien celle de durée qui résulte de la différence des sons longs et des sons brefs. Oui, mais c'est une relation froide, mathématique, un simple rapport de quantité, qui, somme toute, satisfait plus l'esprit que l'oreille et n'engendre que des pieds métriques. Notre sens rythmique réclame une union plus intime, une cohésion plus parfaite entre les sons, aussi bien qu'une expression plus vibrante, plus intense.

Or cette vertu vitale, expressive, seul, l'accent la possède et elle réside entièrement dans son jeu de contraction et de détente ; seul l'accent a le pouvoir « de fondre en un tout vivant les éléments du mot » [1] dans le discours comme dans la musique.

L'accent est donc bien réellement le ressort, l'âme du rythme.

Aussi les divisions minimes qui résultent de cette alternative de contractions et de détentes, se présentent-elles à nous comme les divisions réelles et efficientes du rythme, comme autant de particules, de pieds rythmiques dont l'ensemble constitue le rythme vivant, de même que les parties constituent le tout.

Et ce jeu de l'accent, point n'est besoin de réflexion et d'attention pour l'appliquer à la mélodie ; c'est d'instinct que nous le réalisons, sous la dictée même de notre sens rythmique.

Ecoutez un gamin qui siffle une chanson ou une réminiscence quelconque en passant sous vos fenêtres ; il fait du rythme sans le savoir, comme M. Jourdain faisait de la prose, et cela, en accentuant les notes que son instinct musical lui désigne comme devant être marquées de l'*ictus.*

Il peut se tromper sur la place à donner à l'accent, mais n'importe, il fait de l'accentuation, il fait du rythme.
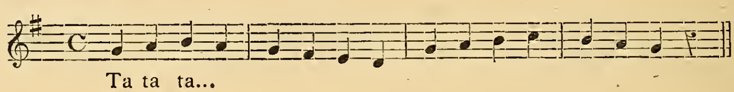
C'est pourquoi ceux qui ont enseigné que la relation de durée tient le record parmi les facteurs du rythme, en se démontrant à eux-mêmes, par la méthode expérimentale, ce qu'ils prennent pour une vérité, n'ont-ils jamais cherché à réagir contre cette inspiration naturelle du sens rythmique, et c'est là, positivement, la cause de leur erreur. Ils ont

1. *Mélodies grégoriennes*, p. 101 (D. Pothier).

exécuté le thème de leur démonstration sans faire une abstraction réfléchie de l'accentuation ; ils n'ont pas su discerner la part prépondérante qui revenait à l'accent dans l'effet produit, et ils ont mis la majeure partie de cet effet rythmique à l'actif de la relation de durée. Qu'ils suppriment donc ce coup d'archet, et ils verront clairement ce qui revient à chacun !

Les théoriciens de l'antiquité et du haut moyen âge nous donnent raison sur ce point, car d'après eux « les combinaisons de *durée* dépendent du mètre, de la métrique ; celles d'*intensité*, qui règlent les rapports de l'accent mélodique avec l'accent du texte, composent seules le rythme et la rythmique ; l'application à la musique de ces lois combinées est régie par le nombre » [1].

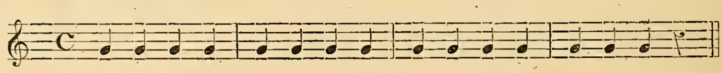
D'ailleurs, une preuve péremptoire de la primauté de l'accent, comme facteur rythmique, ce sont les cas nombreux où il est le seul agent en fonction ; c'est-à-dire tous les cas où la mélodie se compose de notes égales en durée. Témoin cette phrase empruntée à un choral de Bach, bien connu :
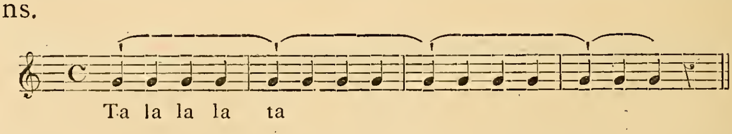


De relation proportionnelle de durée, il n'en paraît point ici : car le rapport 1 : 1 ne sera jamais un rapport rythmique, en tant qu'il est incapable de produire aucun appel entre les sons et qu'il les laisse dans une parfaite indépendance les uns des autres.

Il y a bien la relation du grave et de l'aigu, dépendant de la mélodie, mais nous avons vu la part qu'il faut lui attribuer dans la réalisation du rythme ; nous l'avons classée avec raison parmi les éléments accidentels.

Aussi, pour juger sainement le cas, devons-nous réduire ce passage au schème suivant.



Mais alors, le moyen de donner une forme rythmique à cette matière sonore si déshéritée à ce point de vue ? Le moyen d'opérer la fusion entre ces sons qui nous apparaissent « aussi incohérents que des grains de sable » ? Il n'y en a qu'un seul, c'est l'intervention de l'accent. Essayons.



Voilà bien, il nous semble, une preuve invincible de la vertu prépondérante et quasi magique de l'accent ; car, chantez-nous cela conformément aux indications ci-dessus, et l'oreille ne manque pas d'apprécier le changement radical qui s'y est opéré.

1. Amédée Gastoué, *Cours de chant grégorien*, p. 161, note 1.

Grâce, en effet, à la vertu de l'accent, grâce à son jeu de contraction et de détente, cette file de sons, tout à l'heure incohérents, se découpe maintenant en une succession de pieds rythmiques, chacun composé d'un son fort et de sons faibles. Or ces pieds s'enchaînent admirablement, le son fort appelant les sons faibles et ceux-ci appelant le son fort qui suit.

D'un seul coup, l'accent a donné la forme et la vie à cette matière brute ; il a créé du même geste et le corps et l'âme du rythme. Sans doute, l'accent n'a pu imprimer au corps rythmique la variété, la richesse de forme que lui communique la relation de durée ; son cachet est absolument celui de la simplicité, mais d'une simplicité tout empreinte de grâce et que viennent rehausser, avec l'élément mélodique, la vie et l'expression qui animent ce corps tout entier.

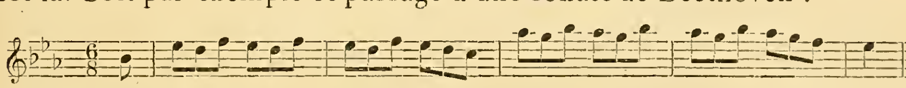
Telles les figures de vierges, de martyrs, que le pinceau de Flandrin s'est plu à aligner en longues et suggestives théories : pose droite, formes aplaties, d'un seul jet, vêtements unis, mais reflétant néanmoins dans les traits du visage une expression céleste, et dans tout l'ensemble un effet surprenant de rythme plastique.

C'est donc un fait indiscutable, l'accent est vraiment l'âme du rythme et son premier facteur.

Il ne nous reste plus maintenant qu'à parler du rôle essentiel qu'il joue dans la question du rythme *binaire* et *ternaire*.

Nous l'avons dit, en musique moderne le temps premier peut être fractionné ou en deux ♩ = ♫ ou en trois, sous forme de triolets ♩ = ♫♪. Par le fait de cette opération, nous obtenons des temps binaires ou ternaires.

Or, ce fractionnement, si clair, si précis pour l'œil, qui le fera sentir à l'oreille en l'introduisant sur le terrain du rythme objectif ? Car tout est là. Soit par exemple ce passage d'une sonate de Beethoven :



Comment allons-nous donc créer le rythme objectif et rendre perceptibles à l'oreille les fractionnements rythmiques que nous avons nettement dessinés sur le papier ?

Sera-ce au moyen de la mesure ? — Mais la mesure n'a qu'un effet graphique pouvant être traduit par le geste, et c'est tout, comme nous l'avons abondamment démontré.

Sera-ce au moyen d'une opération réflexe de notre esprit ? Dès lors, en effet, que nous avons une idée précise de l'unité de temps, cette idée nous sert de terme de comparaison pour apprécier la valeur d'un fractionnement rythmique et distinguer s'il est *binaire* ou *ternaire*.

C'est ainsi qu'à force de pratiquer mesure et rythme, notre sens musical devient en quelque sorte un métronome vivant, qui peut tenir lieu du geste de la main ou du pied.

Fort bien, mais tout cela est purement subjectif ; car cette opération mentale qui nous sert à nous-même pour discerner la qualité numé-

rique d'un temps, n'est assurément d'aucun effet sur l'oreille de notre voisin, par conséquent, n'atteint pas réellement la matière sonore.

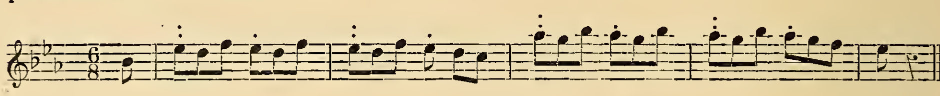
Quel est donc l'agent qui a seul le pouvoir de produire objectivement ce découpage rythmique ?

Mathis Lussy nous l'indique en termes formels :

« Plus les mesures renferment de notes, dit-il, plus il faut accentuer, mettre en relief la note initiale de chaque temps. L'oreille ne voit clair qu'à cette condition [1]. »

C'est donc l'accent qui, encore dans ce cas, est le grand opérateur rythmique.

Lui seul employé tantôt comme accent principal (:), tantôt comme accent secondaire (·), a vraiment qualité pour détacher réellement une suite de sons en fractionnements binaires ou ternaires, comme l'exemple suivant le démontre :



Le rythme binaire ou ternaire, ainsi obtenu par voie de fractionnement, peut être appelé rythme binaire ou ternaire *simple.*

Mais si au lieu de fractionner le temps premier nous le groupons par série de deux ou de trois unités, comme ci-après ♩ ♩ ou ♩ ♩ ♩, soit encore les combinaisons suivantes : 𝅗𝅥 ♩ ; ♩. ♪ ♩, ou d'autres équivalentes, il en résulte un second genre de rythme binaire ou ternaire que nous pouvons appeler *composé.*

Or dans ce cas comme dans le précédent, quel autre agent que l'accent a qualité pour rendre réelles et sensibles à l'oreille ces divisions rythmiques ?

Ajoutons en terminant que l'intensité atteint son maximum d'effet dans ce que l'on appelle, en musique, l'*accent expressif.*

Ce genre d'accent, figuré par le signe >, est d'un effet tellement puissant, il jouit d'une telle prépondérance que l'accent ordinaire s'efface devant lui, s'éclipse entièrement quand il en est trop rapproché.

« Il exerce une influence autocratique sur le rythme musical, dit Vincent d'Indy, à tel point que devant lui tout accent tonique s'atténue ou disparaît [2]. »

Et maintenant, si après ce déploiement d'analyses et de démonstrations, d'aucuns ne sont pas encore convaincus que l'accent est l'âme du rythme et son premier opérateur, qu'ils veuillent bien user de la même largesse à notre égard en nous démontrant, avec autant de libéralité et de loyauté, que nous nous sommes trompé et qu'il faut chercher ailleurs le grand facteur du rythme musical !

(*A suivre.*)

Abbé C. Marcetteau.

1. *Le Rythme musical* (p 33, note 1).
2. *Cours de composition musicale*, p. 36.

Chronique des Grands Concerts

Les deux auditions intégrales de la *Passion selon saint Matthieu,* données en quatre séances par les chœurs, l'orchestre et les solistes de la *Schola* sous la direction de Vincent d'Indy, ont obtenu un succès assez vif pour qu'on ait dû promettre au public une troisième exécution. On sait déjà que celle-ci a eu lieu à la salle Gaveau, le mercredi saint, et que le chef-d'œuvre de Bach y fut exécuté en une seule fois, les deux parties de l'œuvre n'étant séparées que par un intervalle d'une heure ou deux, nécessaire, — comme les entr'actes de Bayreuth, — pour permettre aux assistants et aux exécutants d'aller dîner. Nous ne doutons point que la foule accueille avec la même sympathie ce nouvel et considérable effort de la *Schola*.

De fait, il s'agit bien d'un événement musical important. C'est la seconde fois seulement que la Passion est entendue intégralement à Paris. La première audition complète (à part, si nous nous en souvenons bien, quelques coupures dans les récits sacrés) fut donnée par M. Eug. d'Harcourt, alors qu'il présidait aux destinées de la Société des grands oratorios de Saint-Eustache. Cela nous ramène déjà à une dizaine d'années en arrière. En dix ans nos manières de sentir ont eu le temps de se modifier assez profondément pour que des ouvrages comme celui-ci nous apparaissent sous des aspects nouveaux. Une audition fragmentaire ne nous permettrait pas de nous en rendre aussi bien compte. Par suite, un intérêt historique s'ajoutait à l'intérêt purement musical des deux derniers concerts mensuels de la *Schola*. Ils constituaient comme une sorte de consultation sur la « situation » actuelle de l'œuvre de Bach. Cette situation nous paraît être la suivante.

D'une part, la musique a conservé toute sa puissance expressive, toute sa saisissante beauté. Certains fragments, surtout parmi les chorals ou parmi les récits mesurés qui précèdent les airs, révèlent une profondeur de pensée qu'aucun musicien depuis n'a réussi encore à égaler. Mais d'autre part on ne peut se dissimuler que la forme dans laquelle cette musique s'exprime a considérablement vieilli. Toutes proportions gardées, elle nous apparaît presque aussi caduque que celle de l'opéra italien et ne répond pas mieux que ce dernier aux exigences de la sensibilité moderne. Nous ne pouvons plus écouter sans fatigue, même quand ils sont très beaux, ces airs interminables avec leurs fastidieuses reprises ; pas plus que nous ne pouvons supporter sans ennui la monotonie de leur instrumentation obligée. De plus, nous nous sommes fait avec le temps une conception nouvelle du drame, et à ce point de vue les petites répliques du chœur ou des personnages épisodiques, qui viennent à chaque instant hacher le récit de l'Evangéliste, ce mélange de l'action vécue et de l'action récitée nous paraissent désormais inadmissibles. De même encore, nous supportons mal l'alternance continuelle des éléments dramatiques (récits et chœurs d'action) avec les éléments symphoniques (airs et chœurs de réflexion). Ce qui nous séduit, nous charme, nous émeut encore, c'est le « coin », le « morceau », pris individuellement. Mais il n'est pas téméraire d'avancer que l'œuvre entière, prise en bloc, n'existe plus pour nous ; nous ne pouvons plus la comprendre. Nous sommes devant elle comme devant un tableau de primitif ; un geste, une atti-

tude, l'expression d'un visage peuvent nous remuer, parfois jusqu'aux larmes ; l'ensemble de la composition nous échappe. Nous ne sommes plus frappés que de sa naïveté qui nous fait sourire. Peut-être nos conventions ne valent-elles pas mieux ; rien n'est plus vain que de discuter sur le progrès de l'art ; mais nous y tenons, ou plutôt c'est elles qui nous tiennent, et il suffit que des formes nouvelles se soient substituées aux anciennes pour que ces dernières n'aient plus que l'éclat terni des perles mortes, le parfum atténué des fleurs sèches.

Ainsi nous sommes contraints d'admettre l'inévitable déchéance des formes de l'art. Pour mélancolique que soit cette constatation, nous ne pouvons la repousser parce qu'elle s'impose avec la force convaincante d'un fait d'expérience. Mais l'amertume en peut être adoucie quand par fortune le contenu d'une forme périmée garde assez de vivante beauté pour nous donner l'illusion que la forme elle-même est, pour longtemps encore, impérissable. C'est tout à fait le cas de la *Passion selon saint Mathieu.*

L'interprétation de M. V. d'Indy fut, comme on pouvait s'y attendre, aussi intelligente et expressive que possible. La disposition, voulue par Bach, en deux chœurs, deux orchestres et deux groupes de solistes avait été, pour la première fois, rigoureusement respectée : maints effets, d'une grande puissance dramatique, furent ainsi restitués.

De l'avis unanime, les chœurs furent excellents, fermes dans les attaques, d'une sonorité admirablement équilibrée. L'orchestre, qui suivait avec une docilité fervente les indications de son chef, s'acquitta de sa lourde tâche avec une souplesse, une variété, une justesse d'accents dignes des plus vifs éloges.

Les seules critiques qu'on pourrait formuler s'adresseraient aux solistes. Trop souvent ils se montrèrent honorables sans plus, et il est certain qu'en raison de la médiocre qualité des voix l'impression qu'ils produisirent ne fut pas aussi favorable qu'on eût pu l'espérer. Cependant il ne faut rien exagérer. Sans doute lorsqu'au goût, au style, à l'expression, s'ajoute le charme d'une belle sonorité vocale, notre plaisir, notre émotion aussi, sont plus profonds. La voix est le plus beau des instruments ; c'est notre droit d'exiger qu'elle ne soit sacrifiée en aucune partie d'une interprétation qui s'efforce vers la perfection avec un zèle si manifeste. Il est du devoir de la *Schola* d'arriver à ce qu'on ne puisse plus célébrer ses chœurs et son orchestre aux dépens de ses solistes vocaux ou instrumentaux. Mais en même temps il faut tenir compte de l'énorme difficulté qu'il y a à trouver, même à Paris, des artistes possédant à la fois une belle voix et le style qui convient à ce genre de musique. Et par ailleurs, si l'on doit convenir qu'il y eut quelques insuffisances, il est juste de reconnaître que certains interprètes furent réellement excellents. Une mention toute particulière est due à M. Gibert, qui remplit à la satisfaction générale et sans la moindre défaillance le rôle très long et très difficile de l'Evangéliste.

***

Je ne sais si MM. E. Borrel et F. Raugel, les sympathiques fondateurs de la Société Haendel, ont prévu le résultat, assez inattendu en vérité, de leurs premiers efforts. D'après les deux concerts qu'ils nous ont déjà donnés, il m'apparaît que l'intérêt principal de leurs futures séances résidera moins dans l'audition des œuvres du grand patron sous l'invocation duquel la nouvelle société s'est constituée que dans l'audition des œuvres d'autres maîtres moins connus du XVIIe et du XVIIIe siècle.

L'œuvre de Haendel s'impose évidemment par sa masse, par son ampleur, sa majesté. Qu'on ne me soupçonne point de méconnaître un tel génie. Mais, peut-être, de nos jours, entendons-nous trop du Bach pour que la musique de Haendel n'ait pas à souffrir quelque peu de l'inévitable comparaison. Cet art a le grand défaut d'être à peu près totalement inexpressif. Il est classique dans le sens académique du mot. Pour tout dire, il est froid, d'une froideur noble, élégante, d'une belle froideur, mais froid tout de même. Egalement les moyens scolastiques, l'amplification, la

formule, le délayage, tiennent trop souvent dans cette œuvre la place de l'émotion absente. Haendel est le Mendelssohn du XVIIIe siècle. Aussi arrivera-t-il plus d'une fois sans doute que les œuvres de tel grand précurseur comme Heinrich Schütz ou Dietrich Buxtehude auront à nos yeux plus de valeur que celles de Haendel lui-même. C'est une raison de plus de remercier MM. Borrel et Raugel qui exhument pour nous de la poussière des bibliothèques ces chefs-d'œuvre ignorés, et de les féliciter pour le choix judicieux qui préside à l'élaboration de leurs programmes.

Celui du 2 mars, dirigé par M. V. d'Indy, comprenait entre autres une admirable plainte d'Erlebach : *Meine Seufzer*, fort bien détaillée par M. Jan Reder ; le curieux *Dialogue entre le Pharisien et le Publicain,* de H. Schütz, que la *Schola* nous avait déjà fait connaître ; une *fugue en ut* de Buxtehude, dont M. Tournemire fit parfaitement ressortir la grâce vive et spirituelle ; enfin, du même Buxtehude, la magnifique cantate : *Gott hilf mir,* si proche de J.-S. Bach par la sincérité, l'élévation de la pensée, l'intensité du sentiment, le charme des détails descriptifs.

ALBERT GROZ.

CORRESPONDANCE

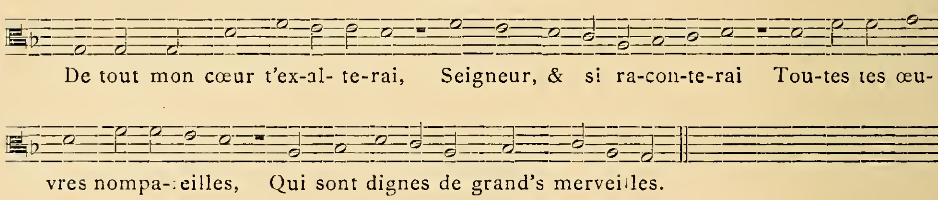
Nous recevons la lettre suivante

« Cher Monsieur,

« A propos de votre article et de celui de M. Tiersot dans la *Tribune* de janvier et mars 1907, il vous sera peut-être intéressant que je vous signale le même timbre (il s'agit de la chanson de *Jean Renaud*) dans le psautier huguenot du xvie siècle, psaume IX, de Clément Marot. Peut-être que ce renseignement vous sera peu utile. Je crois pourtant qu'à titre d'indication il pourrait avoir quelque valeur.

« Paul Bayart. »

PSAUME IX. C. M.



Il y a là, en effet, l'emploi des mêmes formules que dans la chanson de *Jean Renaud* et les chorals allemands qui s'y rattachent. Selon la conjecture de M. Tiersot, ceux-ci devaient dériver en effet, très probablement, d'un psaume français. La découverte de M. Bayart montre que cette conjecture était juste. Comme ce psaume d'origine française (et catholique) a été composé par un musicien du temps de Henri II, celui-ci a pu se servir, à son insu peut-être, d'une chanson populaire — *Jean Renaud* ou une analogue — déjà existante.

Mais voici qu'un de nos amis nous communique un « fait nouveau ».

Dans une toute récente publication de M. Pierre Aubry, l'auteur donne une « chanson d'aube » du troubadour Guivant de Borneilh (xiiie siècle), qui, si elle ne reproduit pas les notes mêmes de la vieille chanson populaire, suit cependant le même dessin thématique.

Il y a donc, dans les deux faits qu'on nous signale, quelque chose de nouveau et d'intéressant : ils nous permettront de revenir sur les origines du thème mélodique de *Jean Renaud* dans un prochain numéro.

FÊTES DU CENTENAIRE DE HAYDN A VIENNE

Du 25 au 29 mai 1909

IIIe Congrès de la Société Internationale de Musique

Vienne, février 1909.

M.

Nous avons l'honneur de vous envoyer ci-jointe une invitation aux fêtes du centenaire de Haydn et au congrès de la Société internationale de Musique.

Quant à l'insertion dans votre journal, permettez que nous vous fassions remarquer surtout les passages cités dans le supplément.

Le Comité exécutif ainsi que la Commission du congrès vous sauront gré d'une annonce détaillée, de remarques concernant les fêtes et de la discussion des arrangements qui seront établis sur un grand pied.

Veuillez agréer, Messieurs, les salutations respectueuses du président de la Commission du congrès.

Guido Adler.

A l'occasion des *fêtes du centenaire de Haydn*, que Sa Majesté l'empereur François Joseph Ier a prises sous sa protection, l'art, les sciences et la société viennoise s'uniront pour en faire une célébration digne du souvenir de ce grand maître. On fera exécuter des concerts historiques, des meilleures œuvres de Joseph Haydn, c'est-à-dire aussi bien de son domaine ecclésiastique que de son domaine séculier. Les premières corporations artistiques de Vienne y participeront : *la Chapelle impériale, l'Opéra impérial, la Société philharmonique, le Singverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde, la Singakademie, le Wiener Männergesangsverein, le Schubertbund, le A-Capella Chor, le Quatuor Rosé*, etc. Les exécutions seront dirigées par le directeur de l'Opéra, Felix von Weingartner, le maître de la Chapelle impériale, Karl Luze, et le maître de chapelle de l'Opéra impérial, Franz Schalk ; chefs d'orchestre : Ferdinand Loewe et le professeur Eugen Thomas.

On annonce comme solistes : Mme A. Noordewier-Reddingius, le professeur Johannes Meschaert, le professeur Félix Senius, Mme Wanda Landowska, etc.

Les délibérations du congrès de la *Société internationale de Musique* auront lieu du 25 au 29 mai, ce qui formera la concentration scientifique des fêtes.

Il y aura des discours dans les assemblées générales et des conférences et des rapports dans les sections.

Voici comment les sections seront organisées :

I. — Histoire de musique (musique ancienne, moderne, exécutions et restitutions d'œuvres anciennes, l'opéra, la musique de luth) ;

II. — Folklore et ethnographie ;

III. — Théorie, esthétique et pédagogie ;

IV. — Bibliographie et questions d'organisation ;

V. — Musique religieuse : *a*) catholique, *b*) évangélique, *c*) organographie.

Chacune de ces sections aura une présidence internationale, tandis que les Autrichiens se contenteront de la préparation et de l'introduction des sections nommées ci-dessus. Ajoutons les noms des personnes qui se sont jusqu'ici chargées de la présidence :

I. — Pierre Aubry (Paris), docteur Oskar Chilesotti (Bassano), professeur Edward J. Dent, Esq. (Cambridge), docteur J. Ecorcheville (Paris), Guido Gasperini, bibliothécaire (Parme), professeur docteur Angul Hammerich (Copenhague), Vincent d'Indy (Paris), professeur docteur Hermann Kretzschmar, conseiller intime (Berlin), Charles Malherbe, archiviste (Paris), professeur docteur Frederik Niecks (Edimbourg), Sir Hubert Parry, Bart. (Londres), professeur Ch. Ildebrando Pizetti (Florence), professeur docteur Hugo Riemann (Leipsig), professeur docteur Adolf Sandberger (Munich), professeur Ch. Taddeo Wiel (Venise), professeur docteur Johanne Wolf (Berlin) ;

II. — Docteur Erich von Hornbostel (Berlin), docteur Louis Laloy (Paris), Sir Charles Villiers Stanford (Londres).

III. — Professeur docteur Lionel Dauriac (Paris), M. Amintore Galli (Rimini), professeur docteur Theodor Lipps, conseiller intime (Munich), Sir Alexander Mackenzie (Londres) ;

IV. — Directeur professeur docteur Kopfermann (Berlin), L. de la Laurencie (Paris), professeur D. Nestore Pelicelli (Parme), O. G. Sonneck, chef de bibliothèque (Washington), docteur William Barclay Squire, Esq. (Londres) ;

V. — Professeur docteur W. Hayman Cummings (Londres), Dom André Mocquereau, prieur de l'abbaye de Quarre (Ryde, Isle of Wight), Révérend docteur Karl Weinmann, bibliothécaire (Ratisbonne), professeur docteur Julius Smend, conseiller intime (Strasbourg en Alsace), et professeur docteur Albert Schweitzer (Strasbourg en Alsace) pour les questions touchant l'organographie.

Quant aux réunions, plusieurs réceptions et soirées sont prévues, qui faciliteront les rapports de tous les cercles de la société viennoise. En outre, les membres du congrès visiteront officiellement un certain nombre de monuments, musées (relatifs à la musique) de la ville de Vienne, les environs et la résidence de la famille du prince Esterhazy à Eisenstadt.

Le congrès sera ouvert à tous les intéressés, non pas seulement aux membres de la Société internationale de Musique.

Pour prendre part au congrès, s'adresser : *Musikhistorisches Institut der k. k. Universität Wien*, IX., Türkenstrasse, 3, qui enverra gratuitement le bulletin d'adhésion, le programme, l'ordre du congrès et la liste des conférences et rapports à ceux qui en feront la demande.

Publications du Bureau d'Édition

Nouvelles Publications.

Déjà, notre collaborateur Henry Noël a, le mois dernier, annoncé des œuvres que le *Bureau d'édition* a publiées, pendant le dernier trimestre, dans la collection du *Chant populaire*. D'autres nouvelles viennent de sortir de presse. On nous permettra, en revenant aux premières, de les englober les unes et les autres dans une même présentation :

Cantiques traditionnels et nouveaux (1er fascicule, de l'Avent à Pâques), textes du XVIIIe siècle, de A. Gastoué, ou traditionnels, musique de A. Gastoué.

Cantiques grégoriens pour les grandes fêtes de l'année (Noël, Epiphanie, Pâques, Ascension, Pentecôte, Assomption, Toussaint), textes de l'abbé Millet et de l'abbé Pinçon, musique de l'abbé Bruneau.

Ecce sacerdos magnus (cantique pour la fête ou la réception d'un évêque), poésie de l'abbé Ronchon, musique de l'abbé Brun.

Cantiques et cantilènes (2e cahier), textes bibliques et des XVIe et XVIIIe siècles, musique de l'abbé Brun :

I. Le Cantique ; II. Salve Regina ; III. Repentance ; VI. Le Seigneur a régné.

Cinq cantiques à la sainte Vierge pour les saluts du Saint-Sacrement, texte latin ; abbé Brun.

Chants religieux à une ou plusieurs voix, textes de l'abbé Besse, musique de A. Alain :

I. Foi ; *II. Jésus abandonné* ; *III. Mystères joyeux* ; *IV. A la sainte Vierge*; *V. Les leçons de la sainte Vierge.*

Cantiques pour diverses circonstances, Jean Vadon :

I. Prière ; *II. Pour la première communion* ; *III. Deux cantiques à la sainte Vierge* ; *IV. Ave Maria.*

Toutes ces œuvres témoignent chez leurs auteurs de différentes manières d'envisager le problème redoutable et très important du cantique en langue vulgaire : tandis que M. Gastoué s'applique à dessiner une mélodie originale, au contour net, au rythme précis, et parfaitement adéquate à la simplicité du texte, MM. Bruneau et Brun suivent la voie tracée par Charles Bordes, en s'inspirant directement des mélodies grégoriennes ; M. Alain incline vers le concert spirituel ; et M. Jean Vadon, avec beaucoup d'habileté, résume toutes les tendances, offrant ici un refrain populaire, là un air spirituel (*geistlich Lied*), plus loin une composition dont le texte poétique seul détermine l'esprit et la forme.

Parmi tous ces cantiques, plusieurs sont dignes d'attirer l'attention et de s'inoculer heureusement dans le répertoire usuel [1]. Puissent-ils faire tomber dans le plus « vertical » oubli quelques-uns de ces cruels « ponts-neufs » mélodiques, harmo-

1. Nous citerons particulièrement : de M. Gastoué : *Rorate coeli*, le Noël. *Hélas ! quelle douleur*, *Au sang qu'un Dieu va répandre* ; de M. Bruneau : *Cantique de l'Ascension* ; de M. Brun : *Soyez bénie*, *O Maria vitae meae* ; de M. Vadon : *Ne tarde plus* (d'une belle tenue mélodique et expressive) ; les deux cantiques à la sainte Vierge, paraphrase de l'*Ave Regina* et du *Regina Coeli*, et l'*Ave Maria* avec des couplets variés avec esprit et sentiment.

niques et poétiques, « rébus » indéchiffrables d'une piété falote, dont fourmillent certains recueils volumineux et célèbres ! Ces implacables compositions (?) font saigner le cœur du musicien, en même temps que les yeux de l'artiste pleurent en rencontrant une innumérable fois des images indignes de l'idéal chrétien !

Et cependant, de même que les images religieuses, les cantiques président à notre première enfance ; on les voit, on les entend ; bien plus : on les aime...

Tout ce qui est destiné au peuple : architecture, images et musique, doit être beau, divinement beau, comme les médaillons du portail d'Amiens ou les vitraux de Bourges. Il faut murmurer autour de la statue du Pilier, à Notre-Dame de Paris, tel admirable cantique : *Disons le chapelet à genoux sur la terre* [1], ou clamer dans les nefs immenses l'incomparable *Lauda Sion* ou le gigantesque *Te Deum.*

A cause de la très haute mission des cantiques destinés « à la sainte plèbe de Dieu », on ne saurait trop s'attacher à en écrire *un petit nombre*, et à les composer avec l'amour et l'humilité dont témoignent les *Béatitudes* d'un César Franck, par exemple, qui sont l'admirable et gothique exemple de l'art profond et simple où la forme n'est que l'enveloppe légère de l'Esprit.

Félix Raugel.

BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres d'orgue de Brosig.

En 1862, la maison Leuckart publiait sous le titre d'*Orgelbuch* huit petits cahiers, œuvre de Moritz Brosig (opuscule 32), et destinés par cet auteur aux commençants. Chaque cahier contenait des leçons composant une école pratique de modulation, puis une série de petites pièces pouvant toutes se jouer sans pédale [2]. Pour modeste que fût cette œuvre, elle était d'un haut intérêt et nous changeait des pauvretés de Rinck, dont les œuvres, d'ailleurs correctes et fort honnêtes, étaient à peu près tout ce que nous connaissions en France de la musique d'orgue allemande il y a 40 ans. Hesse était bien venu depuis et nous avait donné mieux, mais il était resté peu connu, et c'est seulement dans ces derniers temps qu'on a répandu deux remarquables cahiers de sa composition. Je crois que les jeunes organistes qui cherchent de petites pièces soit pour étude, soit pour le service divin, trouveront dans cet opuscule 32 de Brosig quelque chose de nouveau, de très intéressant et de très pratique.

Les cinq grands cahiers (*Orgel compositionen*) de M. Brosig, que vient de publier la maison Leuckart, sont la suite et comme le développement de cette œuvre : on y retrouve le même esprit et les mêmes qualités de forme qui classent leur auteur parmi les grands organistes. Certes, nos organistes français nous ont donné, depuis bientôt un demi-siècle, des œuvres remarquables, et cependant je crois que l'œuvre de Brosig, très différente d'allure, mérite d'être connue. — Je n'insisterai pas sur ce point si important que ces pièces, pour la plus grande partie, sont utilisables pour le service divin par leur caractère, leur étendue convenable. Je pourrais encore noter qu'elles ne sont pas d'exécution difficile. Ecrites avec pédale obligée, on peut les jouer à trois mains sur un simple harmonium ; mais je veux dire surtout que ces pièces se recommandent à tous ceux qui s'intéressent à la vraie musique d'orgue par leur admirable facture.

Il me semble superflu d'insister ici sur la prétendue obscurité ou sécheresse de

1. Bourgault-Ducoudray, *30 Mélodies populaires de Basse-Bretagne.*
2. On a depuis réédité cette œuvre avec pédale sur portée séparée.

la musique allemande ; ce propos qu'on ne peut plus entendre que de la bouche de gens profondément ignorants en musique serait ici particulièrement ridicule ; ces œuvres procèdent en effet d'une chaude inspiration. Mélodiques au suprême degré, et cela au sens des grands maîtres, c'est-à-dire pour toutes les parties de l'œuvre, elles sont quelquefois d'un pathétique soutenu, sans toutefois sortir des convenances les plus strictes du style religieux. L'audition de cette musique vous met dans l'ambiance d'une église, sous l'impression de cérémonies saintes et dans une disposition de prière. Que l'on joue, par exemple, les *prœludium* des pages 31 et 37 du deuxième cahier, l'*andante* de la page 5 et l'*adagio* de la page 16 du troisième, les nos 2, 4 et 5 du quatrième, le no 4 du cinquième, et il est impossible, si l'on est tant soit peu musicien, de n'être pas frappé du sentiment qui anime ces compositions.

Mélodiste très clair, mais toujours très noble et très distingué, Brosig n'est pas moins harmoniste surprenant. Sous ce rapport, il est bien moderne ; et cependant, il reste de cette école qui base ses conceptions sur la tonalité. Les musiciens contemporains , qui ont fait de fort belles choses, sont parfois déconcertants, ou à tout le moins fatigants, pour peu qu'on fasse de leurs œuvres une lecture suivie, car ils exigent une attention soutenue et imposent à l'esprit et à l'oreille des problèmes dont le sentiment pourrait peut-être se passer. Il y a là la névrose de l'art. — Le génie sait tirer de beaux effets de ces hardiesses, donner une traînée lumineuse à ces idées qui sont comme des *sidera errantia* à travers les tonalités. J'avoue, pour mon compte, éprouver souvent, au milieu de ces compositions de chant, d'orchestre ou d'orgue, le besoin de respirer dans une course qui ne finit pas, de faire halte par une cadence qui fuit toujours, en un mot de sentir s'affermir sous mes pieds le terrain de la tonalité. Or, Brosig, si hardi qu'il soit dans ses modulations, ne déconcerte jamais, et ses harmonies ont un parfum d'encens qui donne à ses œuvres le caractère d'œuvres d'orgue et d'orgue d'église.

Il est une autre qualité qui mérite d'être signalée ; très contrapontiste, au sens le plus élevé du mot, notre auteur a su moderniser le jeu de l'orgue par un procédé fort intéressant, que je dirais volontiers orchestral. Par le redoublement des parties, il obtient des effets d'une grande beauté et des *crescendo* à la manière de Bach, sans aucun emploi de la boîte expressive, *crescendo* parfois vraiment pathétiques. A remarquer aussi que très fréquemment, à la fin de ses pièces, on trouve comme une sorte de *griserie de son* : le sentiment s'élève, les parties se multiplient à pleines mains, et ces procédés, joints à de belles modulations, sont du plus heureux effet.

En somme, autour de Bach, dont ils procèdent visiblement, je rangerais volontiers ces trois maîtres : Fisher, Kuhmstett et Brosig, le dernier en date ; trois maîtres dont les œuvres sont trop peu connues et se ressemblent si bien pourtant par la profondeur du sentiment, la beauté de la facture et le pathétique de l'expression. A leur école, les jeunes organistes non seulement se formeront le style et le goût, mais auront des jouissances d'art très élevées. Et s'ils ont de plus la bonne fortune d'être organistes d'église, ils seront assurés de faire entendre à l'assemblée des fidèles une musique toujours intéressante, digne du lieu saint et portant les âmes à la prière.

A. Lhoumeau.

Graduel romain pour les dimanches, les fêtes doubles et divers autres offices. Conforme à l'Édition Vaticane, augmenté du texte des oraisons, prophéties, épîtres et évangiles. Un fort volume in-8o, 4 fr. 60 (avec remises habituelles). Paris, Société d'éditions du chant grégorien (Lecoffre, 90, rue Bonaparte ; Lethielleux, 10, rue Cassette ; Biais frères et Cie, 74, rue Bonaparte).

Nous sommes heureux d'annoncer l'apparition de la première réimpression française du Graduel romain. Mais si nos éditeurs arrivent en retard sur leurs confrères étrangers, ils offrent aujourd'hui aux chœurs d'églises une publication excellente et pratique, conforme d'ailleurs aux habitudes françaises. En tête du volume, un court

avertissement est suivi de la traduction des décrets sur l'Édition Vaticane, due au regretté Mgr Al. Grospellier ; vient ensuite, *publiée pour la première fois*, la *traduction française* intégrale de la préface si importante du Graduel vatican, avec tous les éclaircissements voulus sur les rubriques, partie ordinairement si négligée dans les livres de chant.

La réimpression est belle, le papier très souple et commode à feuilleter : ce sera le livre par excellence qui introduira dans toutes nos églises la pratique du pur grégorien.

Ordinaire de la messe, avec les chants des funérailles, d'après l'Édition Vaticane (notation moderne), suivi des messes de Du Mont les plus usitées (version authentique), transcription faite par M. A. Gastoué. In-18, mêmes éditeurs, 0 fr. 25 ; franco poste 0 fr. 35 ; cartonnage noir, dos toile, 0 fr. 40 ; franco poste 0 fr. 35.

Cette transcription a été faite pour le *Manuel de Saint-Sulpice*, avec le système de notation qui y est en usage ; les notes sont transcrites sans autre indication de valeurs que des notes noires et blanches sans queue. On sait que cette façon de transcrire est fort ancienne et était déjà en usage au XVIIe siècle. Les pièces sont transposées dans la moyenne des voix, et *tous les ornements* y sont indiqués, pressus, oriscus, quilisma, strophicus, trigon, ce qui, on le sait, n'est pas ordinairement marqué avec assez de netteté dans les transcriptions de chant grégorien en notation moderne.

Une précieuse addition, qui fait de cette brochure une édition populaire par excellence, c'est la transcription des trois principales messes royales de Du Mont (1er, 2e et 6e ton), non pas habillées à la pseudo-grégorienne, mais rigoureusement reproduites d'après les éditions authentiques, avec lesquelles d'ailleurs concorde habituellement la tradition orale.

TH. DUBOIS : **Ave verum**, motet à 4 voix inégales, *a cappella*, 1 fr. 50. Heugel, 2 bis, rue Vivienne, Paris.

Il est des plus intéressants de suivre, chez les bons compositeurs, l'évolution qui transforme leur écriture, sous des idées esthétiques nouvelles, ou qui les ramène à un genre autrefois cultivé, et ensuite abandonné. Les deux plus féconds compositeurs de musique d'église chez nous, depuis une quarantaine d'années, et les plus goûtés, ont certainement été Gounod, premier en date, et ensuite M. Th. Dubois; or ce n'est pas méconnaître leur talent que de dire que ce furent celles de leurs œuvres les moins conformes au véritable style d'église qui firent surtout leur renommée. Mais, comme je l'ai déjà fait remarquer voici quelques années — et, dois-je le dire? au grand étonnement de certaines personnes — l'un et l'autre de ces maîtres avaient aussi écrit des œuvres diverses inspirées du plus pur sentiment à la fois religieux et conforme aux desiderata liturgiques ; j'eus maintes fois, comme maître de chapelle, l'occasion d'en monter et d'en diriger.

M. Th. Dubois, qui avait publié entre autres œuvres une *Messe palestrinienne* dont le *Sanctus*, en particulier, est fort beau, un introït pour l'Épiphanie *Ecce advenit*, rappelant l'école napolitaine du XVIIIe siècle, nous donne aujourd'hui un *Ave verum corpus* à 4 voix mixtes. Cette pièce est d'un sentiment religieux très soutenu, parfaitement convenable à son objet ; l'harmonie en est toujours pleine, les quatre parties chantant presque constamment, mais sans lourdeur. Elle enrichira le répertoire des maîtrises où la musique grave et sérieuse est en honneur.

A. GASTOUÉ.

Echos jubilaires des maîtres de l'orgue, pièces pour orgue ou harmonium, choisies et publiées par M. l'abbé H. Delépine. Vol. I. Procure de musique religieuse d'Arras, net, broché 10 fr., relié 12 fr. 50.

Prix spécial pour les abonnés de la *Tribune de Saint-Gervais*, en souscrivant au Bureau d'édition : broché 8 fr. (franco 8 fr. 50) ; relié 10 fr. (franco 10 fr. 60).

Ce volume, qui a été publié à l'occasion du jubilé de S. S. Pie X, a été fort bien choisi et annoté, de telle façon que les pièces qui le composent soient accessibles à l'orgue ou à l'harmonium avec l'indication de la double registration de ces deux instruments. Plusieurs de ces morceaux sont d'ailleurs non seulement d'intéressantes pièces de musique, mais aussi de musique liturgique, dont ils reproduisent souvent les thèmes et la tonalité. Signalons au hasard, parmi les compositeurs dont les œuvres s'y rencontrent, les noms de Guilmant, Th. Dubois, Gigout, A. Claussman, abbé Lepage, Guy-Ropartz, A. Marty, L. Vierne, Tournemire, etc.

Nous recommandons très volontiers ce volume à nos lecteurs.

Jean de la Laurencie, **Le dernier logement de Beethoven**, avec l'inventaire de la succession, des notes justificatives, et 8 photogravures hors texte, grand in-8o de 60 pages ; net, 2 fr.

Voici, sous un petit format, une des plus substantielles études qui aient jamais paru sur un des coins, et non des moins émouvants, de la vie du grand maître. Car, avec ce titre modeste, M. J. de la Laurencie, secrétaire général de l'école de la Schola, replace dans son cadre naturel l'histoire détaillée des derniers moments de la vie de Beethoven, le récit de sa mort et de ses somptueuses obsèques, avec lesquelles jurent étrangement l'inventaire et la vente par autorité de justice qui les suivirent.

Mais ce qui rend particulièrement intéressante cette étude déjà si attachante, c'est que M. J. de la Laurencie, loin de reproduire les biographies ordinaires de Beethoven, a pris la peine de remonter aux sources authentiques et habituellement négligées, qui nous présentent dans le maître un pur déiste de religion, et même avec une pointe d'« anticléricalisme ». Or, c'est là toute une légende, malheureusement entretenue dès les années qui suivirent la mort de Beethoven ; pièces en mains, M. J. de la Laurencie nous montre un Beethoven non seulement profondément religieux, au sens large du mot, ce que personne ne conteste, mais encore bon catholique, ce dont tout le monde doutait.

Rien de plus caractéristique à ce point de vue que les rapports de Beethoven avec les prêtres et les religieux qu'il connaissait, les livres de sa bibliothèque, les ouvrages qu'il affectionnait, tels que les *Epis d'or de la Vérité* et le *Testament de Christian à ses fils*, de Mgr Sailer, ou l'*Imitation de Jésus-Christ*. Plus encore le démontrent, jusqu'à l'évidence, les récits des témoins oculaires de ses derniers jours, sur ses projets, ses paroles, les pensées qui l'occupaient.

Musiciens et chrétiens doivent être donc reconnaissants à M. J. de la Laurencie de nous avoir buriné de la figure de Beethoven un aspect que nous ne lui connaissions pas, et qui le présente sous un jour assurément plus sympathique que celui sous lequel il est habituellement connu.

Amédée Gastoué.

Abbé Abel Soreau, **Hymne à Jeanne d'Arc**, à l'unisson avec accompagnement de piano, et deux violons *ad libitum* ; net, 1 fr. 25. En dépôt au Bureau d'édition.

Cette œuvre facile et pratique, qui se vend pour aider à l'érection de la statue de Jeanne d'Arc à Nantes, sera certainement bien accueillie dans les établissements d'instruction, les patronages et cercles, où elle pourra être chantée à l'occasion des prochaines fêtes de Jeanne d'Arc.

Nouvelles publications de l'édition Schwann en dépôt au ***Bureau d'édition de la Schola.***

R. P. L. Bonvin, 7 **offertoires et motets** pour les grandes fêtes, 2 fr. ; Koenen, **Litanies de la sainte Vierge** (en forme brève), à 4 voix de femmes, avec réponses du peuple, 0 fr. 65 ; I. Meuerer, **Messe à 4 voix mixtes** en l'honneur

de saint Valentin, avec orgue, 2 fr. 25 ; J. MULLER, **Messe à 4 voix mixtes** en l'honneur de l'Enfant Jésus, 1 fr. 90 ; Aug. WILTBERGER, **Angelus** à 1, 2 et 3 voix et orgue, 1 fr. 15.

Nous recommandons ces compositions, toutes de très bon style, et pas difficiles. La dernière, l'**Angelus** de Wiltberger, constitue un motet de forme nouvelle, en l'honneur de la sainte Vierge, et aura certainement du succès.

J. VRANKEN, **Missa festiva**, à 3 voix mixtes (S. T. B.), avec orgue. Fischer et Br., New-York, net 4 fr.

Messe facile et suffisamment intéressante, très pratique, pour les chœurs qui n'ont pas d'altos assez bons.

LES REVUES (articles à signaler) :

Bulletin français de la S. I. M., nº 3. — H. Prunières et L. de la Laurencie : La jeunesse de Lully (très intéressant article, qui détruit complètement la « légende » de Lully marmiton). Em. Stiévenard : Le Rythme.

Monde musical, nº 5. — Jean Huré : Causerie sur le Rythme.

La Revue musicale, nº 6. — J. Combarieu : Le plain-chant antimusical (très curieux article d'esthétique où l'auteur montre que l'état d'être du plain-chant, sa force et sa beauté viennent précisément de ce qu'il a rejeté tout ce qui fait la saveur ordinaire de la musique, et s'est résolument édifié, au contraire, sur des bases en apparence antimusicales).

Musique sacrée, nº 2. — J. des Barres : Le modernisme (en musique religieuse).

Musica sacra (Milan), nº 2. — B. de S. : La distinction des textes dans le chant de l'*Ordinarium Missae*.

NOTRE SUPPLÉMENT

O Rex gloriae, antienne à 4 voix mixtes de Palestrina.

Belle antienne pour le *Magnificat* des secondes vêpres de l'Ascension, écrite dans le même mode que l'antienne liturgique, ce qui permet de conserver au cantique et à la répétition de l'antienne l'unité modale caractéristique. Cette pièce n'est pas difficile pour les chœurs qui ont l'habitude de la musique palestrinienne. (Nº 120 de l'*Anthologie* de Ch. Bordes.)

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Quinzième Année | N° 5 | Mai 1909

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e^)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Les dix-sept Quatuors de Beethoven

D'APRÈS LES NOTES PRISES A LA « SCHOLA CANTORUM » EN 1900

Au cours de composition du Maître

VINCENT D'INDY

Avant d'arriver à l'examen des innovations que Beethoven a introduites dans le quatuor à cordes et enfin à l'analyse de ses dix-sept œuvres en ce genre, il ne paraîtra peut-être pas inutile d'esquisser d'abord à grands traits l'histoire des sources musicales auxquelles cette forme d'art puisa la vie, et d'étudier brièvement l'évolution subie par elle au long de la route sur laquelle l'illustre maître de Bonn l'a glorieusement conduite jusqu'à l'apogée, à ce point même où il semble l'avoir arrêtée en la frappant au coin de son immortel génie.

I

Les origines du quatuor.

C'est vers le milieu du XVIII[e] siècle que prit naissance le *quatuor à cordes* : il est, pour ainsi dire, la résultante de l'ancien *Concert* et du *Madrigal accompagné*.

a) LE CONCERT.

Au commencement du XVII[e] siècle s'opérait la séparation des deux grands Arts, de l'Art de la Parole (musique dramatique) et de l'Art du Geste (musique symphonique). Le divorce fut d'abord plus apparent que réel : la cassure ne se fit pas nette, et les deux anciens alliés vécurent quelque temps encore si confondus qu'ils continuèrent à s'influencer réciproquement. C'est de cette désunion virtuelle que provient la toute première manière du *Concert*, composition au cours de laquelle plusieurs voix ou instruments luttent entre eux, c'est-à-dire *concertent*, et qui n'est que la continuation, complètement faussée d'ailleurs, du *Motet*. Dès le début, le *Concert* se prive de chanteurs, se contentant d'instrumentistes : puis, le *Solo* établissant bientôt son encombrante prépondérance, ce genre prit à l'église la place que l'*Opéra* prenait au théâtre.

b) LE MADRIGAL ACCOMPAGNÉ.

La vie du *Madrigal* est plus aventureuse. Simple motet d'église à son origine, mais sur des paroles essentiellement profanes et souvent érotiques, se rattachant ainsi à l'Art de la Parole, c'est grâce au texte d'abord et grâce ensuite au milieu populaire dans lequel il évolue qu'il tient aussi — et par des liens assez étroits — à l'Art du Geste.

Au moment de la désunion des deux grands Arts, le *Madrigal* se divisa en deux branches : la première donna le *Madrigal dramatique*, ancêtre de l'*Opéra* et dont il ne sera pas question ici : c'est dans la seconde que l'on trouve le *Madrigal accompagné*, dont le rôle est important dans la genèse de toute la musique de chambre.

Le *Madrigal accompagné* ne fut pour commencer que la transcription aux instruments de madrigaux à cinq voix pour une voix seule et quatre instruments accompagnants, soit à archets, soit à cordes pincées, voire même à vent. Souvent encore le *Madrigal accompagné* était écrit pour cinq instruments, sans rôle pour la voix, par exemple deux dessus de viole, une haute-contre, une taille et une basse de viole.

Tels sont les premiers éléments de musique de chambre qui furent établis par *Ludovico Viadana* (1565 ? — 1645 ?) et par *Agostino Agazzari* (1578-1605).

Cependant peu à peu les instruments s'émancipèrent, et les voix délaissées durent chercher un asile dans l'*Opéra*. On écrivit alors en *trio* pour deux ou trois instruments et basse continue, c'est-à-dire à deux ou trois parties réelles

avec *continuo*. Cette écriture, qu'employèrent l'abbé *Agostino Steffani* (1655-1730), *Jean-Marie Clari* (1669-1745), *Alessandro Scarlatti* (1659-1715), subsista jusqu'à *Sébastien Bach*, qui lui-même en fit encore usage.

c) LE QUATUOR.

Dans la première moitié du XVIIIe siècle le clavecin, jusque-là simple réalisateur de la basse continue et par là même indicateur de l'harmonie, réclama un premier rôle et s'attribua parfois une partie récitante : c'est de ce perfectionnement que vient notre moderne musique de chambre avec piano. Mais si l'exception était heureuse, il n'en est pas moins certain que les anciens errements constituaient la règle générale. Or, tandis que le *Madrigal* suffoquait, étranglé par la basse continue, le *Concert*, et son succédané la *Symphonie*, triomphaient en s'épanouissant sur quatre parties réelles. Une réaction s'imposait : l'effort se fit, et c'est alors qu'empruntant son fonds au *Madrigal accompagné* et son écriture au *Concert*, *le quatuor à archets* naquit.

Tout d'abord le *quatuor* revêtit la forme musicale du *Prélude* et de la *Fugue* : c'est ainsi que se présentent les premières œuvres en ce genre de *Iohann Albrechtsberger* (1736-1809), le maître de Beethoven. Bientôt, pour élargir le cadre de ses compositions, cet artiste essaya de leur appliquer la forme *Sonate* qui commençait d'être très en honneur. Il faut citer encore comme auteurs intéressants *Giovanni Battista Sammartini*, le maître de Gluck, et *François Gossec* (1734-1829) : les quatuors de ce dernier eurent même une telle vogue qu'ils furent plusieurs fois réimprimés.

C'est *Haydn* et *Mozart* qui, reprenant et agrandissant l'idée d'*Albrechtsberger*, la perfectionnèrent et établirent définitivement le quatuor dans la forme *Sonate*. Mais ils se bornèrent à le traiter comme ils traitaient leurs symphonies, et chez eux les uns ne diffèrent des autres que par la suppression des instruments à vent.

Il en est tout autrement avec Beethoven, et dès l'op. 59, c'est-à-dire dès le 7e quatuor, l'écriture est tout à fait différente de celle de la *Sonate* et de celle de la *Symphonie*. Il crée un genre particulier dont l'art est si élevé et la hauteur telle que de nos jours encore il reste en partie incompris du public, pour qui ces sommets semblent toujours inaccessibles.

II

Le quatuor beethovénien.

Ce fut après bien des hésitations que Beethoven se décida à aborder le *quatuor*. Sollicité en 1795 d'écrire une œuvre de ce genre, lui qui avait déjà composé trois *trios* et trois *sonates*, n'osa pas essayer. En 1797, il fit deux esquisses qu'il jugea insuffisantes et qui devinrent, l'une le *trio* op. 3, et l'autre le *quintette* op. 4. En 1799, il se décida enfin.

Dans les seize œuvres de cette forme que Beethoven a laissées il importe de distinguer trois époques correspondant à trois manières différentes :

La première époque comprend les six premiers *quatuors* formant l'op. 18.

Elle va de 1799 à 1802. C'est de cette période que date chez le Maître la préoccupation de formes nouvelles.

La seconde époque s'étend de 1806 à 1816. Elle comprend les 7e, *8e et 9e quatuors* formant l'op. 59 (1806), le *10e* op. 74 (1810) et le *11e* op. 95 (1816).

La troisième époque embrasse les dernières années de l'artiste. C'est en 1822 le *12e quatuor* op. 127; en 1825 le *13e* op. 130 ; la même année le *14e* op. 131. Enfin 1826 vit éclore le *15e* op. 132 et le *16e* op. 135.

Il est à remarquer que les *quatuors* sont numérotés, non dans l'ordre naturel de leur composition, mais suivant celui de leur édition. Ainsi le premier écrit est celui qui figure ici le troisième. Les *14e* et *15e* furent composés antérieurement au *13e*, lui-même interrompu par l'écriture du *16e*. Le *finale* du *13e* est donc la dernière composition terminée de Beethoven.

Avant de passer à l'analyse particulière de chacun de ces *quatuors*, il convient de donner un aperçu des changements que Beethoven fit subir à la forme des mouvements et du rôle important qu'il attribua à la forme cyclique.

a) FORME DES MOUVEMENTS.

1° Coupe *1er Mouvement.*

Dans cinq morceaux de cette forme la première idée est exposée à une autre tonalité que la *dominante* ou le *relatif* : dans trois elle est énoncée à la tierce majeure inférieure du ton principal, et dans les deux autres à la tierce majeure supérieure.

2° Coupe *Andante.*

Aux pièces lentes Beethoven donne ici fréquemment la forme *1er Mouvement*, dont il ne fait usage pour les *Adagios* ou les *Andantes* de ses *Sonates pour piano*. En revanche, si dans ces dernières œuvres il applique fréquemment aux adagios les coupes *andante binaire* et *Sonate sans développement*, il exclut ici complètement la première et n'emploie qu'une fois la seconde. Les autres types restent communs aux deux sortes d'œuvres, et un seul *andante* des quatuors est constitué par une phrase isolée.

3° Coupe *Scherzo.*

Contrairement aux *Sonates pour piano*, d'où le *Scherzo* est le plus souvent proscrit, il n'est pas de quatuor qui n'en contienne. Dès 1806, avec le n° 2 de l'op. 59, Beethoven crée même un nouveau type, sorte de *Grand Scherzo*, que l'on ne retrouve employé ailleurs par lui que dans les 7e *et 9e Symphonies*, ainsi que dans le *trio à l'Archiduc*.

Le *Grand Scherzo* se divise en cinq parties :

1° Exposition du *Scherzo* avec reprise;
2° Exposition du *Trio* avec reprise ;
3° Réexposition du *Scherzo* sans reprise ;
4° *Trio* sans reprise, quelquefois changé d'aspect ;
5° *Scherzo* sans reprise et concluant.

C'est cette forme que Schumann reprendra et modifiera à son tour, en exposant la seconde fois un nouveau *Scherzo*.

Il y a dans les *quatuors* quinze morceaux de cette manière dont deux — dans les *14*e et *16*e — proviennent de la *Suite* et sont d'une coupe si particulière qu'ils feront l'objet plus loin d'une étude spéciale.

4° Forme *Rondo*.

On trouve dans les quatuors et répartis dans les trois manières cinq morceaux de cette coupe dans lesquels le *rondo* est exprimé trois, et, le plus souvent, quatre fois.

b) FORME CYCLIQUE.

La forme cyclique d'une œuvre est constituée par les rapports mélodiques, harmoniques et rythmiques des divers morceaux qui la composent.

1° Rapports mélodiques.

C'est de l'*Introduction* que découle, ou bien le *quatuor* tout entier, ou bien le premier morceau. Les rapports mélodiques sont ici plus fréquents que dans les *Sonates pour piano*, et notamment toutes les pièces du *14*e sont composées sur le même thème.

2° Rapports harmoniques.

Si dans la moitié des *Sonates pour piano* tous les morceaux d'une œuvre sont écrits sur la même tonique changée simplement de mode, dans les *quatuors*, au contraire, Beethoven, après avoir exposé le premier morceau au ton principal, emploie pour la tonalité générale des suivants, soit la tierce inférieure, soit le relatif, soit même la sous-dominante. L'usage de ce dernier ton est ici plus fréquent que dans les *Sonates*, et aussi plus justifié, puisque, les pièces étant plus nombreuses, le ton destructeur de la sous-dominante a le temps de s'effacer avant le retour du ton principal dans le dernier morceau. En revanche, la dominante ne revient jamais dans les *quatuors* tonalité principale d'une pièce, sans doute parce que ce ton, revenant nécessairement souvent quand le morceau est basé sur la tonique générale, se trouve être forcément trop entendu.

En règle générale, on peut établir que le plan tonal très étudié des *quatuors* est fondé sur l'arpège de l'accord parfait.

3° Rapports rythmiques.

Ce qui, dans la conception générale d'une œuvre, constitue ses rapports rythmiques, c'est, outre le nombre nécessaire des morceaux, le choix de la forme qu'ils doivent revêtir afin de les mettre séparément en valeur, sans toutefois nuire à l'attitude, s'il est possible de s'exprimer ainsi, qu'ils doivent, par souci de l'unité, garder les uns placés auprès des autres. Cette préoccupation hanta certainement Beethoven dans les *quatuors*.

En effet, dès 1802, en même temps que de la *Sonate* le *Menuet* disparaît du

Quatuor pour n'y plus faire qu'une courte apparition en 1806. Puis, le *Scherzo* s'agrandissait, quand soudain Beethoven conçoit vaguement une nouvelle forme de morceau *médian*. Il tâtonne quelque temps, et voici quelles furent ses quatre principales conceptions :

1° D'abord presque une forme *1*er *Mouvement* (7e) ;

2° Un type se rapprochant de la *Variation* (*Danza du 13*e) ;

3° Un souvenir de l'ancienne *Suite* (2e morceau du *14*e et marche du *15*e) ;

4° Enfin un retour au *Scherzo* en supprimant le *trio*, et en introduisant dans une tonalité nouvelle un élément neuf, qui n'est cependant pas une seconde Idée.

Trois quatuors contiennent deux mouvements médians : ce sont les *13*e, *14*e et *15*e.

Le mouvement lent est présenté comme deuxième morceau dans neuf *quatuors*, comme troisième dans cinq, et trois *quatuors* en comptent deux : les *6*e, *13*e et *14*e.

Le *Rondo*, après suppression complète, reparaît dans la dernière manière : c'est le *11*e *quatuor*, écrit en 1816, qui marque ce premier retour ; le *15*e en notera un dernier. En même temps que dans le *Quatuor*, le *Rondo* reflorissait dans les *Sonates pour piano*, ainsi que le témoigne celui de l'op. 90.

Enfin il faut surtout noter l'importance toute nouvelle et considérable donnée à la *Fugue* et à la *Grande Variation*.

(*A suivre.*) PIERRE COINDREAU.

Nouvelles de la Musique d'église

Rome. — *Le chant des femmes à l'église : nouveaux documents.* — On se rappelle que précédemment nous avons déjà mentionné un décret de la S. Congrégation des Rites sur ce sujet (n° de janvier, p. 33). Depuis, la question a été encore agitée, et un nouveau décret rendu. Plusieurs journaux catholiques en ont parlé, et, semble-t-il, ne l'ont pas compris. Nous ne pouvons mieux faire ici, en reproduisant le texte de ces décrets, de reproduire aussi les explications autorisées de la *Revue du chant grégorien*, qui est, on le sait, dirigée et rédigée par les RR. PP. Bénédictins :

« Il ne s'agit pas ici de la participation des femmes au chant sacré en tant qu'elles font partie de la masse des fidèles. Sur ce point, il ne saurait y avoir de difficulté : le *Motu proprio* recommande cette participation, et le décret du 17 janvier de l'année dernière le confirme très nettement. Le cas présent est celui d'un chœur mixte, c'est-à-dire composé de chanteurs des deux sexes. Et ce cas est très fréquent aux États-Unis, où les concerts d'église sont en grande faveur. Le 23 mai dernier, l'archevêque de Milwaukee représentait au Saint-Père que l'exclusion des voix de femmes dans les chœurs des églises créerait de grands embarras et rendrait en bien des cas la grand'messe du dimanche impossible. Pie X répondit que les voix de femmes étaient admissibles, pourvu que les chanteuses gardent une attitude convenable et chantent avec dévotion et selon l'esprit de l'Église.

« Il faut croire que certains donnèrent à ces paroles une interprétation trop large, car le Cardinal Secrétaire d'État le déclara à l'évêque de Pittsburg, le 29 novembre, ajoutant que le Saint-Père n'entendait nullement autoriser les femmes à faire partie du chœur liturgique.

« Plus récemment encore, la S. C. a été saisie d'une question précise de l'évêché de New-York sur le même sujet.

« De la réponse faite par la S. C. il résulte qu'un chœur mixte, où les chantres des deux sexes se trouvent vraiment mêlés, est prohibé à l'église, alors même qu'il serait suffisamment éloigné de l'autel pour que les femmes ne paraissent pas remplir l'office de chantre ecclésiastique. *Il faut* — et l'Ordinaire doit y veiller — *que le groupe des hommes soit bien séparé de celui des femmes.* C'est ainsi que le décret est expliqué, et avec justesse, nous semble-t-il, par l'évêque de Milwaukee dans sa lettre du 2 février à la Revue *Caecilia*, de Saint-Francis (Wisconsin). Voici le texte latin du décret :

« Nuperrime sacrorum Rituum Congregationi ea quæ sequuntur, pro opportuna declaratione, rite ac reverenter exposita sunt, nimirum :

« Per omnes fere regiones Statuum fœderatorum Americæ septentrionalis, nomine chori designatur solummodo quidam cœtus paucorum cantorum tum fœminarum quum virorum, qui seliguntur ad officium textus liturgicos intra Missas solemnes cantandi. Hic chorus, seu cœtus virorum ac mulierum, seu puellarum in loco ejus soli usui destinato extra cancellos, immo plerumque longissime ab altari positus est, nec alius habetur chorus qui textus liturgicos cantet vel recitet. Hinc quæritur,

utrum ratione habita decreti de cantu mulierum in ecclesiis (*Angelopolitana*, 17 Januarii 1908), quo concessum fuit ut intra christifideles viri et pueri, quantum fieri potest, suam partem divinis laudibus concelebrandis conferant, haud exclusis tamen, maxime ipsorum defectu, mulieribus et puellis, talem chorum seu cœtum virorum ac mulierum supradescriptum, in loco ab altari remotissimo positum, et chori liturgici fungentem officio, posthac adhibere liceat.

« Et sacra Rituum Congregatio, ad relationem subscripti Secretarii, exquisitis utriusque Commissionis tam liturgicæ quam de musica et cantu sacro suffragiis, omnibus maturo examine perpensis, propositæ quæstioni ita respondendum censuit: Prout exponitur, negative, et ad mentem *. Die 18 Decembris 1908.

« **Meus* est, ut viri a mulieribus et puellis omnino sint separati, vitato quolibet inconvenienti, et onerata super his Ordinariorum conscientia.

« L. ✠ S. S. Card. Cretoni, *Praefectus*.

« † D. Panici, Archiep. Laodicen., *Secretarius*. »

PARIS

Saint-Charles de Monceau. — C'est le 15 mars qu'eut lieu dans l'église de cette jeune paroisse l'inauguration solennelle du grand orgue construit par la maison Th. Puget. MM. Gigout et Louis Vierne firent tour à tour valoir les ressources de cet important instrument avec une maîtrise qu'il n'est plus besoin de qualifier. Entre chaque numéro d'orgue, les Chanteurs de Saint-Charles, fondés à l'instar des Chanteurs de Saint-Gervais par l'excellent musicien M. Marc de Ranse, interprétèrent des pièces d'un heureux choix de Vittoria, Bach et César Franck. Après ce concert spirituel, M. l'abbé Dibildos, en un sermon bien approprié, parla avec subtilité et en termes choisis du sentiment religieux dans la musique ; il indiqua quelles étaient les œuvres où ce sentiment s'exprimait le mieux tout en tenant compte de leur destination, et fut ainsi amené à donner comme exemple de la musique d'église le répertoire de la *Schola cantorum* créé par Ch. Bordes. Par contre, il ne parla pas du faux sentiment religieux, ce qui sans doute l'aurait entraîné trop loin ; d'ailleurs, au Salut, la Société chorale d'Amateurs (Sainbris) ne se chargea-t-elle pas de nous le révéler en exécutant le *Stabat mater* de Paladilhe ?

Et maintenant, encouragés par l'intelligence éclairée de M. l'abbé J. Cosse, leur curé, que les Chanteurs de Saint-Charles nous fassent sans défaillance entendre de la belle et noble musique d'église !

R. C.

Saint-Pierre de Neuilly. — Le vendredi saint a fourni à M. Letocart, maître de chapelle, l'occasion d'organiser à l'église de Neuilly une très belle manifestation musicale composée en grande partie de musique palestrinienne : *O vos omnes* de Vittoria, *Répons* de la Passion de Ingegneri, commentés en chaire par l'abbé Coqueret, *Adoramus* et *Improperia* de Palestrina, *Tristitia obsedit me* de Cl. Le Jeune. Bien qu'avec un chœur trop peu nombreux, M. Letocart a donné de ces œuvres une très belle interprétation dans une église archi-comble.

Saint-André d'Antin. — Le chœur d'amateurs que dirige M. l'abbé Auzeral, et qui prête son concours aux offices pour les principales fêtes, a préparé pour la semaine sainte et Pâques des chœurs avec une assiduité qui témoigne de leur dévouement à la musique religieuse. (Des répétitions à jour et heure *fixes* sont en effet bien gênantes lorsque l'on a projeté des visites ou des promenades, ou lorsqu'il faut retarder le départ pour la campagne !) Voici quel était le programme de Pâques :

1° *Messe* à 4 voix mixtes de F. X. Witt.

2° Au Salut : *Adoro te*, choral de S. Bach. — *Regina coeli*, Aichinger. — *Tu es Petrus*, Büsser. — *Tantum* 4 voix mixtes, Perruchot. — *Chœur final*, Händel.

Deux rythmes latins

pour les fêtes de Jeanne d'Arc

Ces hymnes sont nouvelles, est-il besoin de le dire ? Inspirées à son auteur par la béatification de notre héroïne nationale, elles pourront avantageusement être partout chantées aux fêtes religieuses célébrées en son honneur.
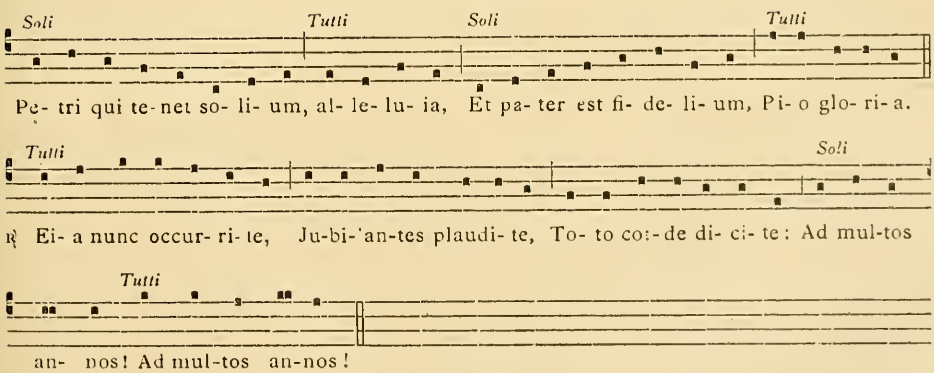
La première est à l'honneur du Souverain Pontife, inscrivant Jeanne au rang des bienheureuses ; la mélodie a été composée par Dom Pothier dans le mode majeur moderne, tout en imitant les formes anciennes. La seconde, en forme de pièce populaire, est imitée d'un chant allemand de pèlerinage.

Elles furent toutes deux chantées à Saint-Pierre de Rome par les pèlerins français aux fêtes de la béatification.
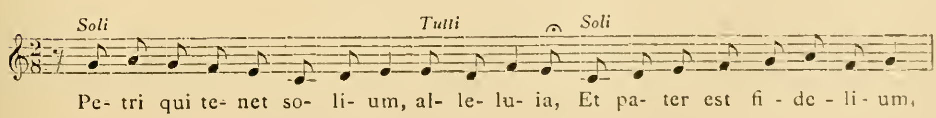
I

AU SOUVERAIN PONTIFE

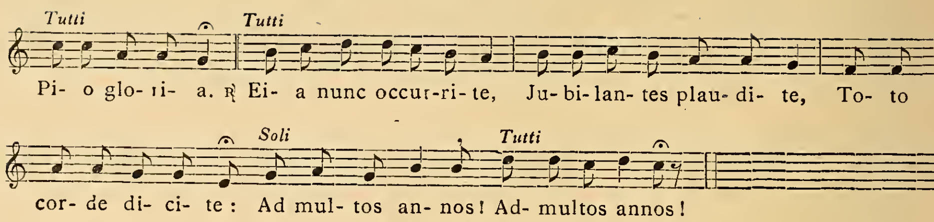
Notation grégorienne.



Notation moderne.



*



II

Verbum qui docet nos Dei, alleluia,
Viamque signat fidei, Pio gloria.
Eia nunc, etc.

III
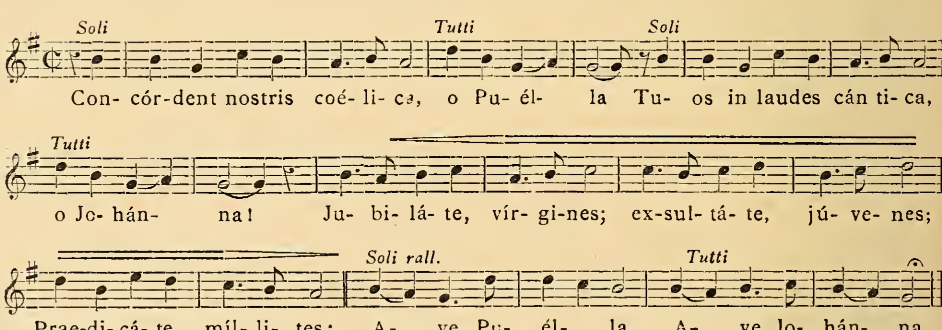
Joannam qui glorificat, alleluia,
Et nos ita lætificat, Pio gloria.
Eia nunc, etc.

IV

Gallos amantis Gallia, alleluia,
Pii sit semper filia, atque gloria !
Eia nunc, etc.

II

CHANT POPULAIRE



II

Tam multis par labóribus, o Puélla,
Lætáre nunc honóribus, o Johánna.
Exsultáte, etc.

III

Ecce fidéntes ádsumus, —
Precántes audi, quaésumus, —

IV

Francórum genti glóriam, —
Et signis da victóriam, —

V

Da cuncta nobis próspera, —
Et nos a malis líbera, —

VI

Ut Christo Regi rédditos, —
Diléctos fac et súbditos, —

VII

Tu salus olim pátriae, —
Jam vir tutéla Gálliae, —

† A.-G. Foucault,

Évêque de Saint-Dié.

La Logique du Rythme musical

(*Suite*)

VIII

« Le rythme est donné par la nature, et au fond, toujours, et par-
« tout le même », ont dit certains musicologues ; en conséquence, ils se sont inscrits en faux contre la définition qu'on a introduite avec raison entre le rythme *libre* et le rythme *régulier*.

Il suffit d'ouvrir les yeux pour voir que le rythme donné par la nature n'est pas « toujours et partout le même ».

La nature a deux façons de rythmer : elle le fait en style *régulier* aussi bien qu'en style *libre*.

Quand Dieu créa le monde, sa sagesse se plut à apposer sur son ouvrage le sceau d'une admirable variété ; aussi telle œuvre, comme le corps humain et celui des animaux, sortit de ses mains divines, revêtue d'un cachet de proportion régulière, mathématique ; telle autre, comme les arbres, les plantes, s'épanouit, se développa, dans un effet de proportion, d'harmonie ravissante, bien que non soumise aux lois absolues de la régularité.

Or, la nature reçut du Créateur le pouvoir constant de se reproduire, de se multiplier dans les mêmes conditions.

Ce n'est pas tout : en communiquant à l'homme une étincelle de sa sagesse divine, Dieu lui octroya du même coup la faculté autant que le besoin de frapper ses œuvres d'une empreinte de symétrie régulière ou libre, dont le résultat esthétique donna naissance à ce que nous appelons l'art.

Aussi voyons-nous le peintre, le sculpteur, travailler à leur gré, tantôt dans un genre, tantôt dans un autre, suivant qu'ils veulent représenter un objet aux proportions fixes, régulières, comme un *homme*, un *animal*, un *édifice*, ou un autre, aux formes variées et libres, comme un *arbre*, une *plante*, une *marine*, un *paysage*.

De même le littérateur éprouvera-t-il le besoin de traduire ses idées tantôt en prose, tantôt en vers, et le musicien, comme nous le verrons

plus loin, aimera-t-il à composer, suivant l'inspiration de son génie, tantôt en rythme libre, tantôt en rythme régulier.

Quoi d'étonnant, d'ailleurs, qu'il en soit ainsi ? La philosophie ne nous enseigne-t-elle pas qu'il n'y a point d'idées innées, mais que tout, à ce point de vue, nous vient du dehors par le moyen de nos sens qui, comme autant de suçoirs, aspirent de tous côtés ce qui doit nourrir, entretenir notre intelligence.

Or, puisqu'il y a dans la nature des êtres à formes régulières, d'autres à formes libres, il est aisé de comprendre que le sens rythmique dont Dieu nous a pourvus se soit développé dans l'une et l'autre branche par la seule contemplation des œuvres créées.

On dira peut-être : C'est à l'enseignement plutôt qu'à la nature que le sens rythmique doit sa formation et son développement dans les deux branches dont nous venons de parler.

Oui, si l'on veut. Mais où l'enseignement peut-il avoir puisé ses théories, sinon dans l'observation de la nature et les lois déduites de cette observation ?

Dans quel autre livre le premier maître qui a parlé du rythme a-t-il pu prendre ses inspirations ?

J'admets qu'Aristoxène soit l'inventeur d'une rythmique inconnue avant lui, rythmique purement métrique, et qui a servi de base à notre rythmique musicale, du moins pour la constitution matérielle de ses formules, et pour l'organisation de ses mesures.

Fort bien ! mais l'idée première de régularité, de symétrie, d'où vient-elle, sinon de la nature elle-même ?

Aussi, cette invention de l'illustre métricien n'est-elle qu'une transformation artificielle du rythme régulier dont la nature nous a concédé le sens.

C'en est assez, il nous semble, pour être en droit de conclure, contrairement à l'assertion des musicologues en question, que le rythme donné par la nature n'est pas toujours et partout le même, et qu'il se divise bel et bien en deux branches : le rythme *régulier*, *uniforme*, puis le rythme *libre*, *varié*.

Toutefois, nous nous empressons de dire qu'on serait mal avisé de confondre rythme *régulier* avec rythme *artificiel* ou *mesuré*, bien que jusque-là cette distinction n'ait point été clairement faite, du moins à ce que nous sachions.

Nous venons de le voir, le rythme *régulier* peut être donné par la nature, tandis que le rythme *artificiel*, comme son nom l'indique, est le fruit de certains procédés plutôt arbitraires, mathématiques, extrinsèques, ayant peu ou point de parenté avec le génie spontané de l'art. Ceci vaut la peine d'une démonstration.

Nous disions tout à l'heure qu'Aristoxène est l'inventeur d'une rythmique qui a servi de base à la rythmique musicale, du moins pour la constitution matérielle de ses formules. C'est exact, et il est facile de s'en convaincre.

En effet, qu'est cette formule musicale : ♩ ♫ ou 𝅗𝅥 ♩ ♩, sinon l'ap-

plication à la matière sonore de celle du dactyle – ◡ ◡? Et cette autre : ♫ ♩ ou ♩ ♩ 𝅗𝅥, ne répond-elle pas absolument à l'anapeste ◡ ◡ –? Et les trois suivantes : ♩ ♩ ou 𝅗𝅥; ♩ ♪ ou 𝅗𝅥 ♩; ♪ ♩ ou ♩ 𝅗𝅥, ne correspondent-elles pas, la première au spondée – –, la seconde au trochée – ◡; la troisième à l'iambe ◡ –? Enfin les formules ♩ ♩ ♫ ; ♫ ♩ ♩; ♫ ♫ ♫, ne sont-elles pas la traduction du molosse – – –, dont la longue est tantôt employée comme telle, tantôt subdivisée en deux brèves ?

Il est vrai que, dans le cours des siècles, la musique a progressé comme les autres arts, elle s'est enrichie de nouvelles formules, telles que les suivantes : ♩. ♪ ♩ ; 𝅗𝅥. ♩ ; ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♩ dont la structure nous semble empruntée au jeu de l'accentuation ; puis la divisibilité du temps premier, ignorée de l'antiquité, en réduisant la matière sonore en une sorte de poussière de son, a imprimé un caractère spécial à notre musique moderne, toutefois sans en altérer le fonds ; car en dépit de leur modification extérieure, les formules conservent toujours leur valeur temporaire, leur valeur métrique.

On peut donc affirmer avec certitude que l'élément constitutif du kolon musical est le même que celui du vers latin ou grec, c'est le pied métrique ou son équivalent, composé de deux, de trois, de quatre temps premiers.

Au XVIII[e] siècle, on s'est imaginé de vouloir créer un rythme reposant sur cette organisation métrique.

A cet effet, on a inventé la barre de mesure qui figure à l'œil la distinction de chaque mètre. Puis, pour rendre cette distinction sensible à l'oreille, pour la marquer au coin du rythme objectif, on a affecté invariablement d'un accent le premier temps de chaque mesure.

Quoi qu'il en soit du succès de cette invention et du rôle prépondérant qu'elle joue malheureusement dans notre enseignement musical moderne, il n'en reste pas moins vrai qu'un procédé de cette sorte, purement mécanique et mathématique, ne peut être attribué à une inspiration de ce sens rythmique qui nous fait rechercher en toutes choses le beau, l'harmonie, mais a toujours soin de garder un souverain respect pour les lois de la nature et les exigences de la logique.

Si vous aviez à faire la déclamation du vers suivant de Virgile : *Sylvestrem tenui musam meditaris avena*, auriez-vous l'idée géniale de le scander comme si vous vouliez en compter les pieds, en contrôler la correction au point de vue prosodie, et diriez-vous ainsi en marquant d'un ictus le début de chaque pied :

– – – ◡ ◡ – – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –
Sylves | trem tenu | i mu | sam medi | taris a | vena |

Sans doute, vous auriez parfaitement traité la constitution métrique du vers ! Mais comment auriez-vous traité la logique et les lois du rythme naturel ? Qu'obtenez-vous par ce procédé, sinon une épellation mesurée, une accentuation à rebours presque sur toute la ligne, une déclamation qui n'est qu'un galimatias et un non-sens ?

Tel est exactement le caractère, l'essence même du rythme artificiel dans la musique moderne.

Lisez donc maintenant le même vers latin dans le style suivant, comme on lit de la prose et avec le concours de l'accent tonique :
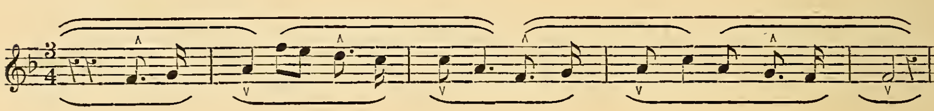
Sylvéstrem ténui músam meditáris avéna.

De cette façon, vous obtenez une lecture rationnelle, intelligible, en même temps qu'un rythme naturel, qui a de plus l'avantage d'être plus coulant, plus flatteur pour l'oreille que celui de la prose ordinaire, à raison de l'heureuse combinaison de syllabes qui en a été faite ainsi que de la superbe cadence de *cursus* métrique qui termine le vers.

Or, étant donné que le *kolon* musical n'est qu'un composé de pieds métriques ou d'équivalents, cette démonstration concernant le rythme de la poésie classique s'applique intégralement à celui de la musique.

Faisons-en l'expérience sur la période suivante empruntée à une mélodie bien connue.

Nous figurons le rythme naturel au-dessus de la portée et le rythme artificiel en dessous.



Pour tout musicien quelque peu familier avec la structure rythmique de la phrase musicale, la période en question s'analyse naturellement comme ci-dessus ; deux *kola* d'égale longueur, se découpant chacun en deux incises ; les incises du premier *kolon* répondant exactement comme forme, comme étendue, à ceux du second.

La tombée des accents est périodique ; elle se produit invariablement après trois temps. En un mot, nous avons là le type du rythme naturel régulier.

Mais alors, dans quelle posture se trouve la mesure avec son rythme artificiel qui est sans cesse à couteau tiré avec le rythme naturel, commençant ses divisions là où il finit les siennes et mettant un accent là où l'autre ne peut en avoir.

La lutte perpétuelle qui se poursuit entre les deux champions est assurément la démonstration la plus péremptoire en faveur de notre thèse, à savoir que le rythme régulier et le rythme artificiel font deux. S'il est des cas où ils se rencontrent et semblent fraterniser, ce n'est qu'effet de pur hasard, puisqu'ils ont chacun leur législation propre : d'un côté, c'est la structure naturelle de la phrase ; de l'autre, c'est la constitution métrique.

Avons-nous droit de conclure, oui ou non, que le rythme artificiel ou mesuré est un principe faux, un produit frelaté, un fruit malsain qu'il importe de faire disparaître au plus vite de la circulation? Aussi Lemmens

nous dit-il en propres termes : « Tout bon chanteur phrase et ne s'inquiète guère de la mesure arithmétique. » (*Du Chant grégorien.*)

Toute la question doit donc maintenant se circonscrire dans les limites du rythme *naturel*, soit *régulier*, soit *libre*.

Nous avons déjà démontré que ces deux branches du rythme existent dans la création, que Dieu lui-même en est l'auteur, qu'il en a marqué la distinction dans ses œuvres d'une façon éclatante, et que c'est là seulement que l'homme en a pris l'idée.

Or, ce double cachet de régularité ou de liberté, si évident dans le rythme plastique, ne l'est pas moins dans le rythme animé, du geste, de la parole, et spécialement de la musique.

Que le rythme régulier existe dans la musique, personne ne le nie ; la plupart, au contraire, ne veulent pas en reconnaître d'autre et le regardent comme le rythme exclusif de l'art musical.

Aussi la tâche qui nous incombe, de trouver sur ce terrain des exemples de rythme libre, doit-elle paraître écrasante à quiconque a toujours regardé ce genre de fait comme un phénomène.

Qu'on ne s'inquiète pas outre mesure à notre sujet, car nous espérons sortir victorieusement de ce travail de dissection.

Abbé C. Marcetteau.

(*A suivre.*)

Études pratiques sur le Graduel Vatican

LES ANTIENNES D'INTROIT ET AUTRES DANS LA MÊME FORME

I. — Ce n'est pas le lieu, sans doute, de retracer ici l'histoire si intéressante des *antiennes*. Constatons seulement que, suivant l'étymologie de ce nom, il s'agit d'une forme de chant où les deux chœurs alternent en se faisant pour ainsi dire écho, ce qui est plus sensible encore lorsqu'un des chœurs est composé des voix de femmes et d'enfants, et l'autre des voix d'hommes. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les pièces ordinaires intitulées *antiennes* sont accompagnées de versets où a lieu cette alternance, — les psaumes, par exemple, — alternance après laquelle tout le chœur chante le refrain. Cet ensemble forme l'*antiphonie*.

II. — De ces antiennes, les unes sont destinées à tous les fidèles, les autres aux chantres seuls. Prenons aujourd'hui comme exemple de ces dernières les antiennes pour l'entrée du célébrant au « tribunal »[1], au début de la grand'messe.

Le célébrant s'avançant vers l'autel, les chantres entonnent l'antienne de l'entrée ou « introït ». Dans les féries et les fêtes simples, elle est entonnée par un seul chantre, jusqu'à l'astérisque * ; dans les autres fêtes et les dimanches par deux chantres ; dans les fêtes solennelles, par quatre, si toutefois on a des chanteurs en nombre suffisant. Le chœur poursuit jusqu'au psaume. La première partie du verset du psaume, jusqu'à l'astérisque, et le verset *Gloria Patri* sont chantés par les mêmes chantres, et achevés par le reste du chœur. Ensuite, tous ensemble répètent l'introït jusqu'au psaume.

Telle est la règle donnée par les « rubriques » du Graduel Romain pour le chant de l'introït.

III. — Remarquons tout d'abord le début de cette règle, qui prescrit d'entonner l'antienne quand le célébrant s'avance vers l'autel, soit lorsqu'il sort de la sacristie, soit de tout autre endroit où il a pris les vêtements sacrés. En effet, l'introït est une véritable antienne proces-

1. C'est le véritable nom de l'endroit surélevé où se trouve l'autel, et qu'en France on nomme parfois « sanctuaire ».

sionnelle, et son rôle primitif est bien d'accompagner le cortège sacré dans sa marche vers l'autel. C'est pourquoi, dans l'antiquité liturgique, on chantait autant de versets de psaumes et l'on faisait autant de répétitions de l'antienne qu'il était nécessaire, dans les églises où il y avait un nombreux clergé.

Toutefois, la règle stricte, dès au moins le VIe siècle, n'exigeait, tout comme à présent, qu'un seul verset de psaume, et le *Gloria Patri*. Il y avait aussi, du moins à une certaine époque, une autre raison pour faire à l'introït des répétitions diverses : nous voyons, dans des anciens ordos, qu'on répartissait l'exécution de façon que le verset consacré à chanter la gloire de la Trinité fût entonné au moment précis où le clergé se levait et où le célébrant montait à l'autel, après les prières préparatoires.

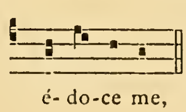
IV. — Cependant, si la règle ordinaire est de ne chanter que le premier verset du psaume indiqué, il est quelques cas où il y a plusieurs versets. Quelquefois ils sont séparés, et en d'autres cas, soudés l'un à l'autre. Mais, dans ce cas, pour la facilité des chantres, ils sont notés intégralement.

Ainsi, à la messe *pro defunctis*, l'introït *Requiem* ad eux versets : *Te decet* et *Exaudi*. A la fête de saint François Xavier, on chante aussi les deux versets du psaume *Laudate*, avec une double *médiante*, comme dans le *Gloria*.

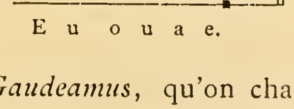
Le Jeudi saint, il y a également, à la cérémonie du *Mandatum* ou lavement des pieds, deux antiennes en forme d'introït, qui ont deux versets : *Domine, tu mihi*, et *Benedicta sit*. Dans la première, on répète l'antienne après chaque verset ; dans la seconde, les deux versets se suivent sans répétition, le premier sur le 2e ton simple, le second sur le ton accoutumé des introïts.

Avec l'antienne *Asperges me* (dont nous parlerons tout à l'heure plus au long) telle qu'elle est prescrite au pontifical pour la consécration de l'autel, on chante en entier le psaume *Miserere*, avec répétition de l'antienne de trois en trois versets. C'est ce qu'on fera aussi à l'Aspersion ordinaire, si le chant n'est pas assez long.

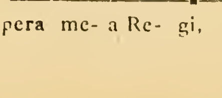
V. — On remarquera aussi comment l'édition vaticane du graduel, en restaurant les véritables traditions liturgiques, a pour le chant des versets plusieurs différences à la terminaison. Et, parfois, ces différences ont lieu dans un même introït. Ainsi, l'*Ad te levavi* du 1er dimanche de l'Avent termine de cette façon le verset du psaume :



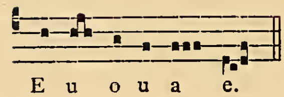
et de cette autre le *Gloria* :



Dans le bel introït *Gaudeamus*, qu'on chante à l'Assomption, à la Toussaint, etc., on termine ainsi le verset :



et ainsi le *Gloria* :



On pourra relever des formes analogues à Pâques, au 4e dimanche de Carême, etc. Pourquoi ces différences ?

C'est que le premier verset est suivi d'un autre, tandis que la fin du *Gloria*, c'est-à-dire *saeculorum. Amen*, DOIT S'ENCHAINER avec *la reprise* de l'antienne. Recherchez les introïts où se trouvent ces différences, et remarquez l'effet excellent et artistique qui en résulte.

Dans les autres introïts, si les deux versets ont la même terminaison, c'est que la modification de l'*amen* n'est pas nécessitée par le début de l'introït, et que son enchaînement s'opère avec la reprise d'une façon satisfaisante.

VI. — Il faut dire aussi quelques mots d'une *tolérance* qu'on a, on ne sait pourquoi, si ce n'est pour s'épargner quelques notes, érigée en habitude, que dis-je? en règle, dans certaines églises. Les règlements liturgiques permettent qu'à raison de quelque fatigue ou insuffisance des chanteurs la répétition de l'introït (ou des antiennes analogues) soit omise *par le chœur*. Mais à une condition : c'est qu'un chantre ou un clerc chante ou au moins récite à haute voix, sur un ton convenable (comme la tonique ou la dominante), les paroles qui ne sont pas chantées par le chœur. L'orgue peut, pendant ce temps, jouer quelques accords, excepté aux fêtes simples, féries, messe des morts, en Avent et en Carême.

C'est dire suffisamment que dans les églises où on se permet d'arrêter le chant après *saeculorum. Amen*, en le faisant suivre ou non de quelques accords d'orgue, on commet une infraction formelle aux prescriptions ecclésiastiques, en même temps qu'un manque de convenance aux règles de l'art, tant les unes sont ordinairement d'accord avec les autres.

VII. — Certaines antiennes en forme d'introït sont destinées au peuple ; telles celles qui accompagnent l'aspersion de l'eau bénite, avant la grand'messe : l'*Asperges me*, et pendant le Temps pascal, le *Vidi aquam*.

Faisons de l'une de ces antiennes une étude spéciale.

On chantait primitivement l'antienne *Asperges me* soit à des processions de pénitence, soit à la dédicace de l'église ; les deux mélodies simples *ad libitum* sont les plus anciennes. En de nombreuses églises, déjà au onzième siècle, on avait adopté un chant orné fait sur le thème du septième ton de l'antienne simple [1]. Un autre, plus récent, a prévalu : celui qui est en tête du livre de chant, et qui est connu presque partout.

Le rapprochement de la mélodie simple et de la mélodie ornée est un intéressant travail à faire par les musiciens, pour se rendre compte de la façon dont les plain-chantistes du moyen âge ont compris et mis en pratique le procédé de la variation sur un thème.

Pour celui-ci, la variation a été des plus heureuses. La disposition tonale suit le même développement, puisque la mélodie va de la tonique *sol* à la dominante *ré*, qui fait partie du même accord, et revient à la tonique par une élégante cadence.

Les versets sont chantés sur le récitatif du septième ton solennel.

1. Ce chant simple est le premier *ad libitum* pour l'aspersion dans l'Édition Vaticane.

VIII. — Les observations auxquelles donne lieu le chant de cette antienne peuvent s'appliquer à tous les introïts, car la forme musicale en est la même : A, une mélodie (*Asperges me*), destinée au chœur général ; B, des versets (*Miserere*, etc.), qui doivent être alternés entre les deux demi-chœurs ou entre les solistes et le chœur ; A, la reprise du motif principal.

On ne saurait trop appuyer sur ce fait que négliger la reprise de l'*Asperges me* après *saeculorum. Amen*, n'est pas seulement contrevenir aux prescriptions liturgiques, mais aussi commettre une faute musicale. Les versets de l'antienne et ses reprises sont un tout, constituent une forme bien définie ; supprimer l'une ou l'autre de ses parties, c'est comme si l'on amputait un homme d'une de ses jambes, ou qu'on démolît l'un des bras du transept d'une église. Tout est en équilibre et doit s'y maintenir.

La mélodie doit être chantée d'une allure assez vive, et les versets plus vivement encore. Sur *Domine*, on évitera d'allonger le neume de la dernière syllabe :


Domine au lieu de :

Domine

allonger un groupe de deux notes à une coupe de phrase, c'est ce qu'il faut faire quand la phrase est longue et la coupe importante ; dans une petite incise, au contraire, cet allongement ralentit le mouvement mélodique.

On aura soin de bien observer le *ritardando* en arrivant à la fin des phrases : *mundabor*, *dealbabor*, *Deus*, *tuam*, etc. Bien entendu, cette expression doit être plus sensible aux grandes divisions qu'aux moyennes.

IX. — Une faute fréquente, dans le récitatif, est de courir sur les syllabes à l'unisson, ou de faire des coupes où il n'en faut pas, comme *secundum magnam* ; dans les passages de ce genre, la voix doit être très soutenue, et s'inspirer non plus de l'égalité musicale des temps, mais du « poids » des syllabes. Plus lentes lorsqu'elles sont suivies de deux ou trois consonnes, elles doivent être plus vives dans les autres cas, et l'accent principal de chaque mot ou groupe de mots toujours bien net.

Et puisque le mot d'accent vient sous notre plume, disons qu'il faut toujours marquer avec goût, sans exagération, l'impulsion tonique ou secondaire donnée à la syllabe. Tous les accents ne doivent point être autant marqués ; leur importance diffère. Sans entrer dans des considérations qui demanderaient pour tout le monde une étude trop approfondie de la langue latine, disons qu'en général, lorsque deux mots courts s'enchaînent, l'un est toujours plus accentué que l'autre, comme *secundum mágnam*, *sicut érat*.

Amédée Gastoué.

Chronique des Grands Concerts

Les grands concerts dominicaux ont exécuté ces dernières semaines des programmes honorables. Peu de nouveautés. La saison s'avance ; elle s'achève ; nos chefs d'orchestre n'ont plus que le désir de conduire en douceur leur nacelle au havre du repos. Ceci ne veut pas dire que les dernières séances aient été complètement indifférentes.

Le 21 mars, M. Messager offrait aux abonnés de la Société des concerts du Conservatoire une merveilleuse succession d'œuvres de première valeur choisies et groupées avec un art extrême. A la toujours impressionnante *Symphonie en* ut *mineur*, d'adorables chansons de Costeley et de Jannequin, extraites des précieux recueils de M. Henry Expert, opposaient leur charme subtil. Aux rutilances orchestrales du *Camp de Wallenstein* de V. d'Indy la *Suite en* si *mineur* de Bach, longue un tantinet, opposait ses grâces alertes et badines. Enfin le *Prélude de Tristan et Yseult* et la *Mort d'Yseult*, le premier paré de toute la splendeur souhaitable, la seconde chantée avec goût et puissance par Mlle Grandjean, complétaient avec l'Ouverture d'*Euryanthe* ce magnifique concert. Comme interprète de Wagner, M. Messager n'a rien à envier aux chefs d'orchestre allemands les plus réputés.

L'habileté du chef, l'excellence de l'orchestre, la perfection des solistes, la souplesse nuancée des chœurs, l'incomparable acoustique, font évidemment de la salle du Conservatoire un lieu d'élection pour la musique. Je poserai néanmoins une petite question indiscrète, au risque de passer pour plus conservateur que le Conservatoire lui-même. D'où vient qu'on ait adopté l'usage de doubler dans la musique classique les parties de cors et de bassons, voire d'ajouter çà et là des trombones ? Cet usage, surtout lorsqu'il s'applique à des œuvres comme les symphonies de Beethoven, ne laisse point que d'être assez choquant. Il est en outre difficilement excusable. On expliquera que les instruments à cordes étant de nos jours en beaucoup plus grand nombre qu'autrefois, ces renforcements sont indispensables pour rétablir l'équilibre. C'est se payer d'une assez mauvaise raison. D'abord, à mon humble avis du moins, l'équilibre n'est pas rétabli ; ensuite il serait beaucoup plus simple de diminuer le nombre des instruments à cordes et de rendre au quatuor la composition qu'il avait au temps de l'auteur. Sinon, quelles limites assigner à l'abus ? Qui nous garantit que demain on n'ajoutera pas des harpes, un cor anglais, une clarinette basse ?... Quel besoin d'imposer à l'orchestre beethovénien ces surcharges impertinentes ? Quatre cors, trois bassons, dans une symphonie de Beethoven, cela est aussi laid, aussi sottement anachronique qu'un piano de style Louis XV ! Les chefs-d'œuvre doivent être exécutés tels qu'ils ont été pensés et écrits par les maîtres. C'est un principe qu'il ne devrait jamais être nécessaire de rappeler aujourd'hui, — moins que jamais dans une telle maison.

A l'un des derniers concerts Lamoureux M. Chevillard présentait une *Symphonie concertante* pour violoncelle et orchestre de M. Enesco. Cette œuvre, non sans mérite, qui en tous cas en vaut bien d'autres du même genre que le public a laissé passer sans protester ou qu'il a même applaudies, fut accueillie avec les marques

d'une défaveur aussi bruyante que, somme toute, peu justifiée. La raison, fort déraisonnable, en est sans doute que l'ennemi, le monstre, le pelé, le galeux, le concerto enfin, tâchait cette fois de surprendre son monde en se coulant subrepticement sous le manteau de la symphonie. Surpris d'abord, le public voulut prouver qu'il n'était point dupe : il hua le déguisement.

Le dimanche suivant, tandis que M. Chevillard donnait le *Requiem* de Mozart, œuvre d'un intérêt médiocre, dont une grande partie même n'est pas de la main du maître, M. Gabriel Pierné dirigeait au Châtelet une excellente audition intégrale des *Béatitudes*.

Puis ce furent, avec les jours saints, les concerts dits spirituels. Ils ne nous ont rien apporté de nouveau. Je les négligerai donc pour consacrer la plus grande partie de ce compte rendu à la Société nationale avec laquelle je suis fort en retard et dont les dernières séances ont révélé plusieurs œuvres nouvelles d'un réel intérêt.

La lecture d'orchestre du vendredi 5 mars débutait par une *Suite paysanne* de M. Jean Vadon. Non sans quelque complaisance l'auteur fait suivre le titre de l'indication suivante : op. 20 — 1907. Si depuis cette date l'activité de ce très jeune compositeur ne s'est pas ralentie, le nombre de ses œuvres doit atteindre aujourd'hui un total véritablement imposant. Ceci témoigne d'une heureuse facilité dont on ne peut que féliciter M. Vadon. Mais en même temps la critique a le devoir de le mettre en garde contre cette facilité même qui ne peut conduire, si la méditation ne vient en mûrir les fruits, qu'à produire des œuvres agréables, voire brillantes, mais superficielles et sans personnalité. M. Vadon, qui est un élève de M. d'Indy, a certainement dû entendre tomber de la bouche du maître ce beau précepte qu'il se plaît à répéter à ses disciples : « Il faut souffrir son œuvre. » Cela signifie évidemment qu'il ne faut point écrire à la hâte, qu'il ne faut pas accepter sans contrôle les premières données de l'invention, surtout quand celle-ci est naturellement abondante, et qu'enfin la qualité des œuvres importe plus que leur masse ou que leur nombre. Quoi qu'il en soit, la *Suite paysanne*, entendue avec plaisir, méritait, pour sa franchise d'inspiration et sa clarté d'écriture, l'accueil favorable qu'elle a reçu.

M. L. Timal, l'auteur de *Plus loin que les gares, le soir*, mélodie pour chant et orchestre sur un poème de Verhaeren, s'est donné beaucoup de mal pour recouvrir de la fausse parure du « modern style » musical des idées mélodiques assez ordinaires. Les qualités dont témoigne cet essai permettent pourtant d'espérer que ce musicien saura se détourner à temps d'une voie sans issue.

Les trois pièces pour piano et orchestre de M. Louis de Crèvecœur : *Moulins d'Orient*, *Danseurs sartes*, *Jardins impériaux*, révèlent de curieuses intentions pittoresques souvent heureusement réalisées. Mais cette musique touffue gagnerait à être aérée, et j'avoue en outre avoir assez mal compris l'utilité de la partie de piano.

Le grand intérêt de la séance résidait dans l'audition de plusieurs fragments d'une œuvre dramatique de M. Pierre de Bréville, œuvre que le directeur de l'une de nos deux premières scènes lyriques a eu naguère le mauvais goût de repousser avec un mépris brutal.

Tous les musiciens apprécient en M. P. de Bréville un véritable artiste dont ils sont unanimes à louer le caractère et le talent. La sincérité, le charme, la distinction qui caractérisent sa musique, se retrouvent à un degré éminent dans les extraits de sa dernière œuvre qui nous étaient présentés à cette lecture.

La première partie, intitulée *Pantomime et ballet*, aurait besoin, cela va de soi, de la réalisation scénique pour prendre sa pleine valeur. On n'en a pas moins vivement goûté la variété des rythmes comme aussi l'ingéniosité dans le choix des timbres. Quant à l'*Air* fort bien chanté par Mme Bathori-Engel, sa pénétrante suavité d'expression, son excellente sonorité vocale et instrumentale, en font une page de premier ordre. Et maintenant, espérons qu'on nous donnera bientôt l'œuvre entière. Alléchés par ces fragments, nous sommes avides de l'entendre.

Huit jours plus tard la Société nationale donnait son concert d'orchestre annuel. Huit numéros, la plupart assez importants, étaient inscrits au programme. Il y eut comme de coutume de bonnes choses et de moins bonnes; somme toute, la moyenne

de cette séance, un peu grise dans l'ensemble, ne fut pas cependant de beaucoup inférieure à celle des séances antérieures.

Le premier mouvement d'une *Symphonie en* ré *mineur* de M. Marcel Orban ouvrait le concert. C'est un bon morceau, solidement écrit. L'application du bon élève s'y laisse un peu trop sentir, certaines influences aussi y sont nettement perceptibles. Mais ce sont là de légers défauts dont on ne peut faire un sérieux grief au très jeune musicien qu'est M. Orban.

M. Pierre Bretagne, l'auteur des *Chants d'automne*, trois poèmes pour soprano et orchestre, est un élève de M. Guy Ropartz. On s'en aperçoit à la belle tenue ainsi qu'à la probité sérieuse de sa musique. La déclamation est juste, la mélodie expansive; l'orchestre, sagement traité, ne couvre pas la voix. On est en droit d'espérer beaucoup de M. P. Bretagne.

Le poème symphonique de M. Pierre Coindreau : *le Chevalier moine et les Diables dans l'abbaye* nous a valu un des meilleurs moments de la soirée. On peut reprocher à cette pièce d'être un peu morcelée, mais c'est plutôt un défaut inhérent au genre ; ce genre une fois admis, on doit reconnaître que M. Coindreau a réussi à esquiver avec adresse les plus dangereux écueils de la musique à programme. Son morceau est clair, bien ordonné ; il suit sans obscurité les phases diverses de l'anecdote ; il ne manque pas d'humour et il est remarquablement orchestré, qualité qu'il convient d'autant mieux de signaler que l'auteur n'a eu jusqu'ici, croyons-nous, que fort rarement l'occasion de s'entendre à l'orchestre.

C'est encore un poème symphonique qu'on entendit ensuite : *la Toussaint*, interprétation musicale d'une curieuse légende danoise par M. Henri Mulet. Cette composition, très chargée d'orchestration, est assez véhémente. Tels effets, par exemple « le coup de vent des Morts », sont d'une réelle puissance. Mais on souhaiterait plus de clarté dans le plan, et l'on regrette que l'essence de cette musique soit d'ordre plus dramatique que symphonique.

Dans les ouvrages suivants : *Deux Poèmes* pour chant et orchestre de M. Florent Schmitt, et : *Pour le jour de la première neige au vieux Japon* de M. Inghelbrecht, le raffinement orchestral est poussé à l'extrême et, disons-le tout net, à l'abus. L'oreille se lasse et s'irrite à subir une pareille accumulation de sonorités exceptionnelles. Le palais se blase vite à goûter de telles épices. Certes, il est légitime d'user du célesta, de la trompette bouchée, du glissando de harpe, mais encore en faut-il user avec tact et mesure. sous peine d'enlever à ces effets toute signification expressive. L'effort d'un musicien ne doit point tendre au seul étalage d'une virtuosité si vaine. Le moindre grain de mil ferait mieux notre affaire. J'entends le moindre grain de mélodie, car tous ces artifices n'ont pu nous empêcher de trouver la mélodie de M. Schmitt tendue et contournée, celle de M. Inghelbrecht si peu caractérisée qu'à peine pouvait-on croire à son existence. C'est grand dommage, car MM. Schmitt et Inghelbrecht sont incontestablement des musiciens bien doués.

Mlle Blanche Lucas est l'auteur tout ensemble du texte et de la musique d'un drame qu'elle intitule *Eginéa* et dont un fragment, tiré du deuxième acte, fut exécuté à ce même concert. La malignité de notre terrible langue française a tendu à Mlle Lucas des pièges auxquels sa juvénile ardeur n'a point manqué de succomber. La musique heureusement vaut mieux que les paroles. On s'en fût mieux aperçu si, obligée à la dernière minute d'interpréter son œuvre, l'auteur ne l'eût quelque peu desservie par une trop évidente émotion. La déclamation lyrique de ce fragment se recommande par un certain accent personnel ; l'orchestre, correct et consciencieux sonne agréablement.

Le scherzo de la *Symphonie en la* de M. Paul Le Flem terminait le programme. Compositeur ingénieux et délicat, M. Le Flem paraît cependant avoir été moins bien inspiré ici que dans les autres morceaux de sa symphonie précédemment exécutés à la Nationale. Il y a trop de parties lentes pour un scherzo, étant donné que l'ouvrage comporte un andante. En outre, le rythme principal du morceau est trop parent de celui du finale pour ne pas nuire à ce dernier lorsqu'on exécutera l'œuvre intégrale, ment. Le public prit d'ailleurs plaisir à retrouver les qualités de spontanéité et de

verve primesautière qui déjà valurent aux autres parties un accueil sympathique.

Il me restait à vous entretenir du *Quintette* de M. Florent Schmitt, dont M. Dumesnil, pianiste, et le quatuor Touche donnèrent la première audition le 27 mars à la même société. Mais la place me manque pour parler convenablement de cette œuvre importante qui est une très belle œuvre. Ce sera donc pour la prochaine fois.

Je ne veux pas cependant terminer cet article sans réparer l'omission commise au détriment de M. Ulisse Matthey, organiste à la Santa Casa di Loreto (Ancona), qui donna le 15 février dernier, dans la salle de la *Schola Cantorum*, avec le concours de Mlle Anna Peichel, de MM. d'Indy et de Serres, un très intéressant récital d'orgue. Un programme fort bien composé, réunissant les noms de J.-S. Bach, Schütz, Haendel, C. Franck, Guilmant, d'Indy, de Serres et Bossi permit d'apprécier les sérieuses qualités de l'excellent organiste italien.

ALBERT GROZ.

BIBLIOGRAPHIE

F. DE LA TOMBELLE : **Cantate à Jeanne d'Arc**, pour chœur à quatre voix d'hommes, et chœur à quatre voix mixtes *ad libitum*. Biton, éditeur, à Saint-Laurent-sur-Sèvre, ou au bureau d'édition de la *Schola* ; partition, 6 francs ; parties de chœur séparées, 0 fr. 25.

Cette cantate vient à son heure. Les fêtes célébrées un peu partout en l'honneur de Jeanne d'Arc, et qui sont loin d'être terminées, auront un relief heureux par l'exécution de cette belle œuvre chorale. M. de la Tombelle, qui en a écrit lui-même le poème, divise son œuvre en cinq périodes composées chacune de trois strophes, où tour à tour alternent le chœur à l'unisson, le chœur à quatre voix, le soli avec chœur vocalisant en sourdine. Au point de vue de la pratique et de l'effet produit, comme à celui de la forme de composition, cette nouvelle œuvre de M. de la Tombelle est des plus intéressantes.

Abbé E. BELLIARD : **A Jeanne d'Arc**, hymne pour solo et chœur à l'unisson, partition piano (ou orgue) et chant, 1 fr. 50 ; chant seul, 0.35 ; édition de propagande, chant seul, les 100, 4 fr. ; les 50, 2,25 ; les 25, 1.25 ; les 12, 0.75. Bonaventure et fils, éditeurs, 7, rue de l'Oratoire, Caen.

Au milieu des nombreuses productions suscitées par les fêtes de Jeanne d'Arc, on peut donner une place honorable à cette composition, qui nous repose des marches ou des romances trop fréquentes en l'honneur de la bienheureuse héroïne. Très énergique, mais dans une forme large et lyrique d'une grande justesse de déclamation, cette œuvre est spécialement destinée aux patronages et sociétés de gymnastique catholique. Les paroles sont dues à l'excellent poète normand Paul Harel.

PIERRE AUBRY : **Trouvères et troubadours**, collection des *Maîtres de la musique*, in-8o, 3 fr. 50. Alcan, éditeur, 108, boulevard Saint-Germain, Paris.

Tout le monde ne peut se mettre au courant de l'art musical du moyen âge dans les grandes publications éditées par les musicologues spécialistes, tel M. Pierre Aubry, qui nécessitent une étude attentive et longue. Mais tout le monde peut en prendre une connaissance suffisante et s'assimiler les résultats des recherches modernes, avec un livre tel que celui-ci, qui est un ouvrage d'excellente vulgarisation. Après avoir montré l'union intime de la poésie et de la musique dans l'art des troubadours et des trouvères, M. Aubry étudie les sources de cet art, ses genres principaux, ses artistes, son rythme et sa tonalité. Nous souhaitons à ce nouveau et pratique volume un succès mérité.

A. GASTOUÉ.

Lionel de la Laurencie : **Notes sur la jeunesse d'André Campra**, in-8o de 100 pages, extrait du *Bulletin trimestriel de la Société internationale de Musique*, Leipzig, Breitkopf et Härtel.

Cette étude, présentée trop modestement par son auteur sous le titre de « Notes », est en réalité une véritable histoire de ce musicien jusqu'à son début au théâtre. Or, pendant ce temps, il avait successivement été enfant de chœur de la cathédrale d'Aix-en-Provence, maître de chapelle de Saint-Étienne de Toulouse et de Notre-Dame de Paris. M. L. de la Laurencie donne toutes les pièces d'archives et étudie les compositions musicales de Campra pendant ce temps. Il en résulte un tableau extrêmement vivant et curieux du chœur, par exemple de Notre-Dame de Paris vers la fin du xviiie siècle, et ces détails typiques intéresseront vivement à la fois les amateurs de l'histoire musicale et de celle du vieux Paris.

J. Joachim Nin : **Pour l'Art**, in-8o de 64 pages. Paris, imprimerie Ervann, 10, rue de la Pépinière.

Cette plaquette de luxe, où l'excellent professeur honoraire de la *Schola* a émis sur l'art musical des idées très intéressantes et remarquables, forme six petites parties, avec avertissement et conclusion ; l'auteur y traite successivement, de spirituelle façon, du mercantilisme, du goût dit « personnel », du snobisme, etc. A répandre dans tous les milieux artistiques.

Dr P. Wagner : **Elemente des gregorianischen Gesanges**, in-16 de 178 pages, 1 fr. 25 relié. Pustet, éditeur, Ratisbonne.

« Les éléments du chant grégorien » tels que les présente cet ouvrage, sont une excellente « introduction à l'édition vaticane des livres de plain-chant », et l'un des plus sûrs, des meilleurs manuels que l'on puisse recommander à ceux qui possèdent l'allemand. Peut-être l'auteur se montre-t-il un peu sévère pour les signes romaniens, qui, selon nous, rentrent sans difficulté, avec l'ensemble de la notation sangallienne, dans le « genre » des neumes des autres écoles. Au reste, que l'on considère ces indications rythmiques comme des « subtilités » ou simplement comme des nuances, la conclusion pratique de M. P. Wagner demeure très juste, lorsqu'il loue hautement les rédacteurs de l'édition vaticane d'avoir rejeté ces particularités accidentelles, et d'avoir conservé la notation vraiment objective et traditionnelle du moyen âge. Il note aussi que la transformation en ictus rythmiques des épisèmes romaniens ne repose sur aucun fondement sérieux. Tout le chapitre xiie, qui traite du rythme, est particulièrement important. Et l'ouvrage entier répond tout à fait à la définition d'un bon manuel : *Kurz und gut*. (*Revue du chant grégorien.*)

NOTRE SUPPLÉMENT

Versets d'orgue pour le Commun des confesseurs, par René Vierne.

Trois belles antiennes d'orgue, sur les thèmes grégoriens des antiennes liturgiques.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à la "Tribune de Saint-Gervais" -- Mai 1909

A mon frère Louis VIERNE, Organiste de Notre Dame de Paris

LES VÊPRES DU COMMUN DES SAINTS

VIIIᵉ SÉRIE: Vêpres d'un Confesseur non Pontife

5 Antiennes pour les psaumes 1ʳᵉˢ et 2ᵉ Vepres

2 Antiennes pour le Magnificat (1ʳᵉˢ Vêpres et Ant. des Docteurs)
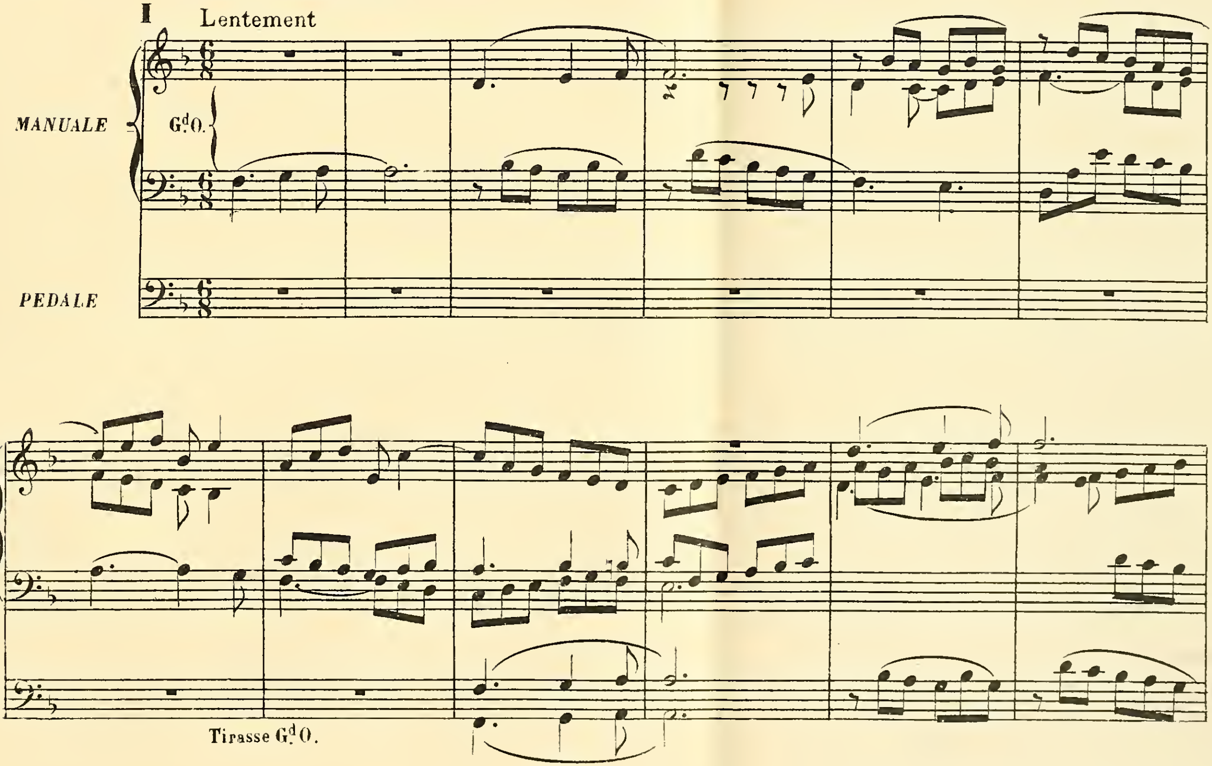
René VIERNE
Organiste de N.D. des Champs
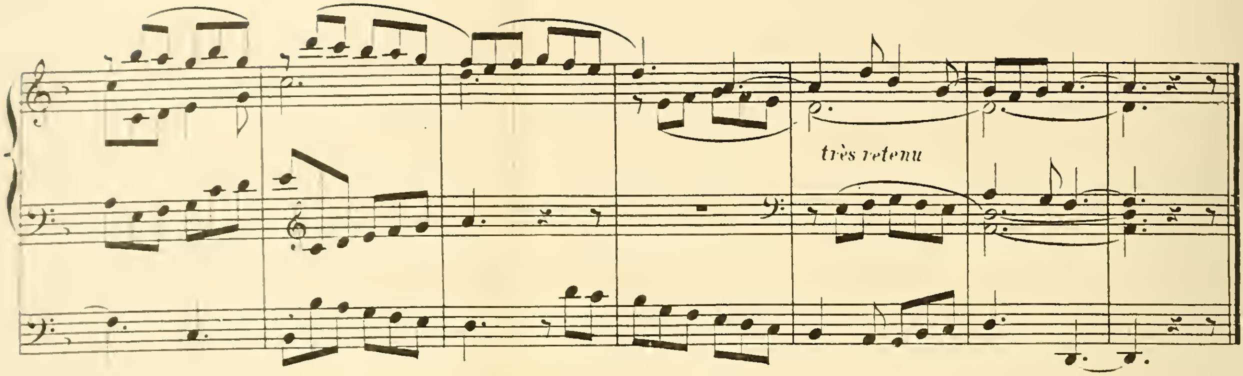
No 12 VIII.

Domine quinque talenta tradidisti mihi

Antienne du 1ᵉʳ Mode

Claviers accouplés
- Gd Orgue: Fonds 8.4.
- Positif: Fonds 8.4.
- Récit: Fonds 8.4.
- Pedale: Fonds 16.8.4.





Fidelis servus et prudens

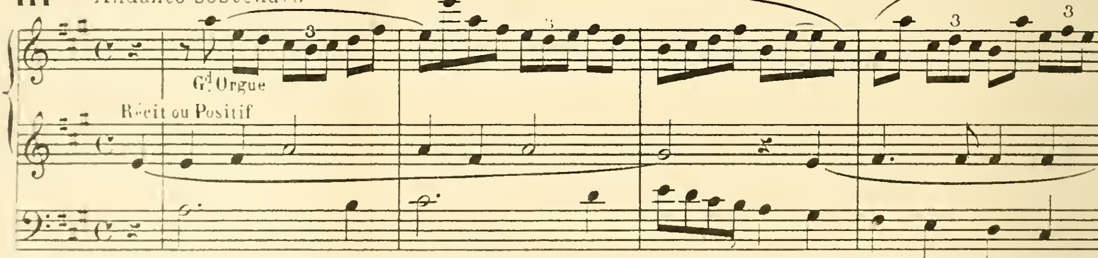
Antienne du 3e Mode

Claviers Séparés
- Récit: Trompette 8
- Positif: Cromorne.
- Gd Orgue: Flûte 8.
- Pédale: Basses douces 8.16
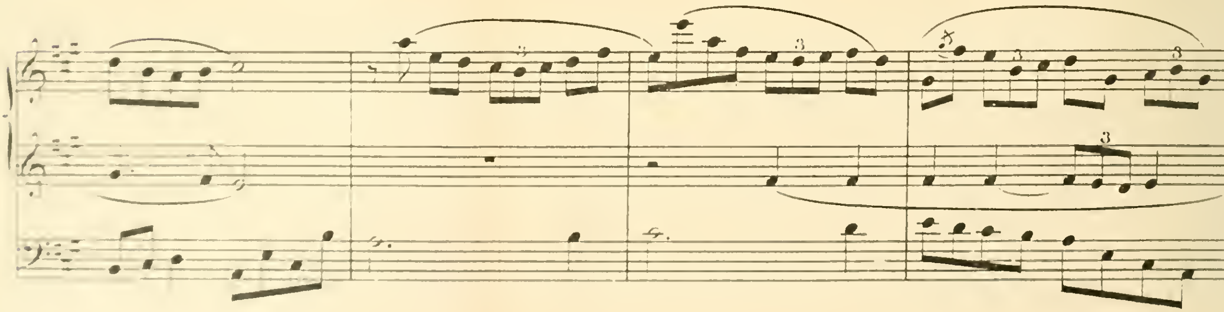
III Andante sostenuto
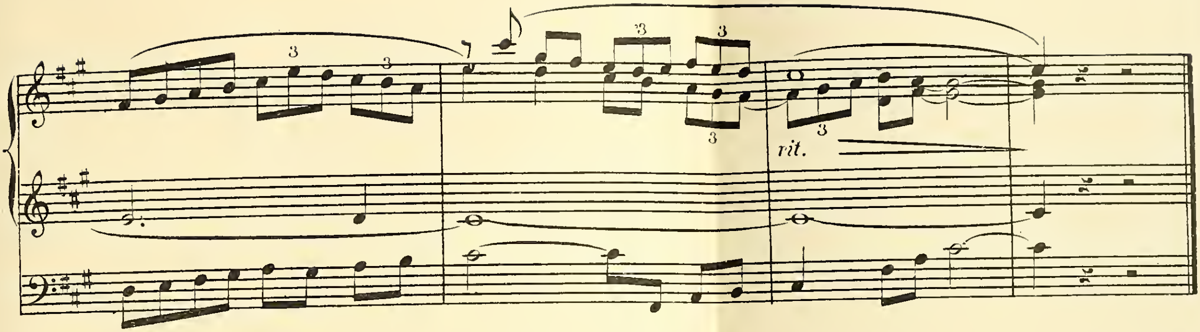
MANUALE

PEDALE



Sans Tirasses
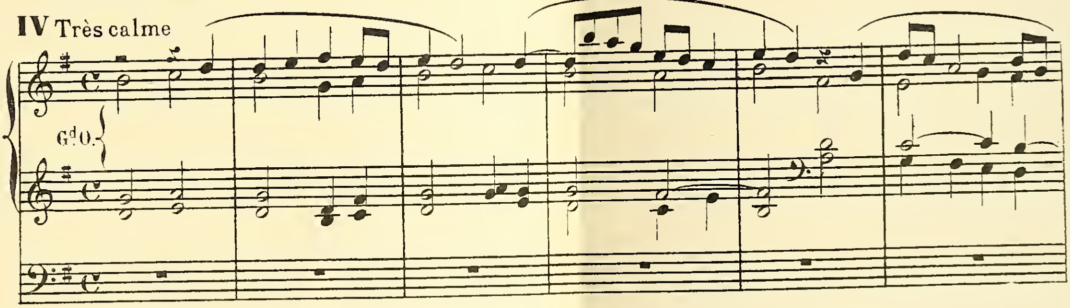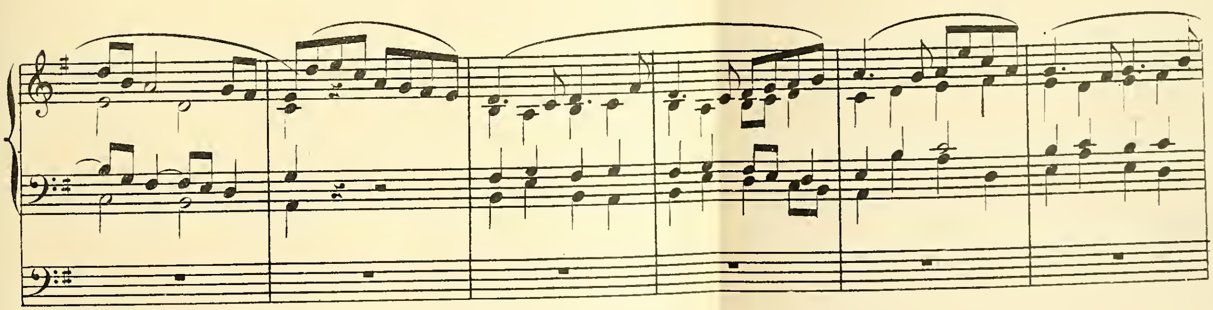




Beatus ille servus

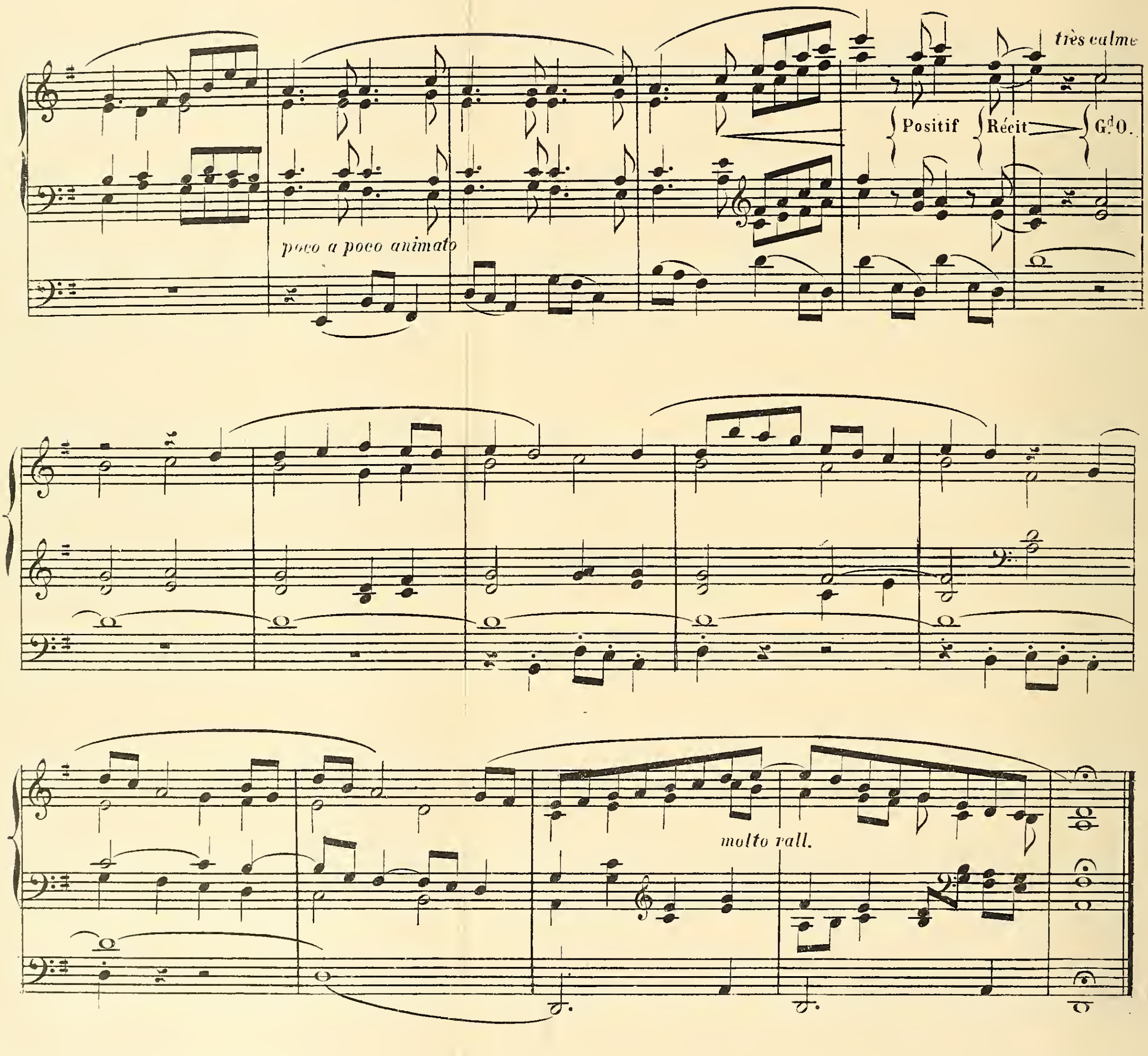
Antienne du 7e Mode

Claviers Accouplés. :
- Récit: Bourdon 8. Gambe et Voix céleste
- Positif: Bourdon 8. Unda Maris
- Gd Orgue: Bourdon 8. Salicional
- Pedale: Basses 16.8.



Tirasse Gd O.




très calme
Positif
Récit
Gd O.
poco a poco animato
molto rall.

Quinzième Année | N° 6 | Juin 1909

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

De l'accompagnement du Chant grégorien

L'accompagnement du chant grégorien, pour être logique et ne pas détruire le caractère propre des mélodies liturgiques, doit naître du chant grégorien lui-même.

C'est ce principe qui nous guidera dans le choix des accords à employer, et c'est sur lui que nous nous baserons pour faire en sorte de souligner, ou, tout au moins, de ne jamais gêner, par les mouvements de l'accompagnement, le rythme ni la mélodie.
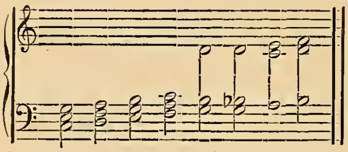
CHAPITRE PREMIER

MATÉRIEL HARMONIQUE DE L'ACCOMPAGNEMENT.
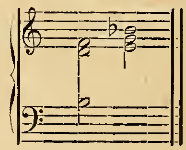
En vertu du principe ci-dessus énoncé, nous pourrons employer, pour accompagner le chant grégorien, tous les accords que l'on peut former avec et sur les notes qui composent les mélodies grégoriennes. Pour plus de clarté nous en rapporterons la liste à la gamme moderne d'*ut* majeur qui contient toutes les notes du chant grégorien ; et nous

ajouterons à ces accords ceux dans lesquels le *si* ♭ entre comme unique altération.
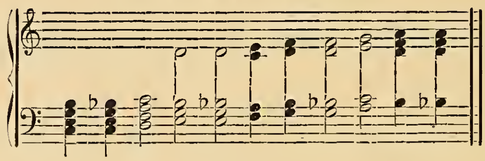
Accords parfaits



Accords de « quinte diminuée »
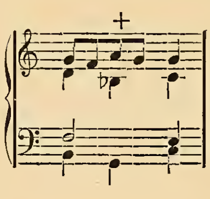


Accords dits « de septième »



Les accords écrits en « noires » sont ceux dont l'emploi est et doit être le moins fréquent.
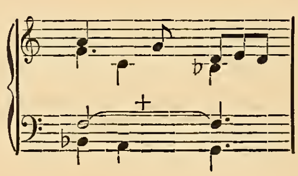
Nous ne parlons pas des accords de « neuvième », lesquels, semble-t-il, ne conviennent guère à l'accompagnement du chant grégorien. Rien d'absolu, sans doute, ne s'oppose à leur introduction dans le matériel harmonique ; mais nous croyons devoir conseiller une très grande prudence dans leur emploi.

Il va sans dire que les prétendus accords de 9ᵉ produits par l'appoggiature supérieure de la fondamentale ne rentrent pas dans ce cas : Ex :
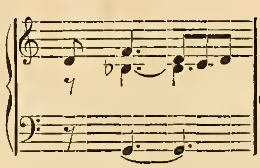


V. d'Indy
Introït *Resurrexi.*

La note dissonante des accords de 7ᵉ pourra être préparée :
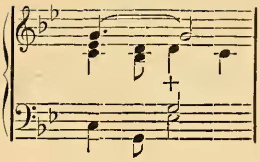


V. d'Indy (*ibidem*)

Comme aussi elle pourra fort bien se passer de préparation :



Ch. Bordes
Communion *Pascha nostrum.*
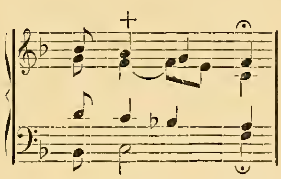
Le plus souvent, la note dissonante ne sera qu'une note étrangère à l'accord parfait et se résolvant régulièrement (appoggiature, retard) :
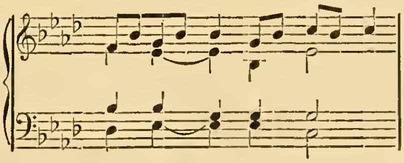


A. Guilmant
Introït *Puer natus est.*

Il sera prudent de se défier de l'accord de 7e dit, en musique moderne, « 7e de dominante » (*sol si ré fa*) (*ut mi sol si* ♭), surtout lorsqu'il se résout régulièrement. Il donne lieu, en effet, à des formules un peu vulgaires et qui ont vraiment trop traîné partout ; et, de plus, il présente le danger de donner aux 5e et 6e modes, dans les cadences, la couleur de notre majeur moderne, ce qui serait, musicalement, regrettable. Eviter spécialement de présenter cet accord avec la 7e à la partie supérieure (*sol si ré fa*) et se montrer très réservé à l'égard de son deuxième renversement, dont l'impression est plutôt sensuelle et, partant, antigrégorienne.

Renversements. — Les accords consonants et dissonants, dans l'accompagnement du chant grégorien, peuvent être employés, non seulement à l'état direct, mais aussi dans tous leurs renversements. Il sera sage, cependant, d'user avec beaucoup de discrétion du 2e renversement de l'accord parfait, surtout dans les cadences finales auxquelles il donnerait la tournure d'une cadence parfaite moderne et banale :



Disposition des accords. — Autant que possible, disposer les accords en position large (selon l'écriture ordinaire des chœurs à 4 voix mixtes, en tenant compte de l'étendue des mains), l'harmonie en sera plus pleine et soutiendra mieux le chœur. De plus, affecter le plus souvent possible deux notes à la main gauche et deux à la droite ; de cette sorte la main droite aura plus de liberté pour reproduire la mélodie à la partie supérieure, et le *legato* du jeu de l'orgue en sera facilité :



F. de la Tombelle
Alleluia *Pascha nostrum.*

Remarque. — Les versets, généralement réservés aux solistes, gagneront à être accompagnés à trois parties. On n'est, du reste, pas obligé de garder continuellement 4 parties ; on pourra quelquefois accompagner certains passages à 3 parties, cela peut produire un heureux effet d'allégement. Parfois, même, l'unisson sera excellent, soit pour donner

plus de relief aux accords qui le suivront, soit pour aider les chantres dans certains passages (ceci est exclusivement du domaine pratique), soit enfin pour éviter de donner de l'importance à des syllabes ou à des mots non accentués.

Conclusion de ce chapitre. — Les accords parfaits majeurs et mineurs doivent faire le fond de l'harmonie de l'accompagnement ; ils sont, en effet, les plus propres à conserver au chant grégorien son calme liturgique. Quant aux accords dissonants, leur effet sera d'autant meilleur qu'on ne les aura pas employés à tout propos et sans discernement. Analyser à ce point de vue les « exemples-modèles » que nous donnons à la fin de ce traité.

CHAPITRE II

DE LA MODALITÉ DANS L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

Pour résoudre le problème — fort difficile — de la modalité harmonique des mélodies grégoriennes, nous n'avons rien trouvé de mieux et de plus pratique que de baser la matière de ce chapitre sur les pages où M. Gastoué, dans son *Cours de plain-chant romain grégorien* (pages 120 et suivantes) et surtout ses *Origines du chant romain* (pages 133 et suivantes), traite de la « Modalité ecclésiastique au point de vue moderne ».

Nous rapprocherons donc, toutes les fois que nous le pourrons, les différents modes ecclésiastiques de nos deux modes « majeur » et « mineur » modernes. Nous croirons ainsi avoir tenté un commencement d'ordre et de logique — relative — dans l'exposé de cette question. Et, en tous cas, les musiciens modernes, croyons-nous, comprendront mieux ainsi leur accompagnement qu'en utilisant des formules dont personne ne comprend plus le sens musical.

La tonalité ecclésiastique sera établie tout d'abord par l'accord de la *finale* (sauf pour le 4e mode, comme nous le verrons plus loin) qui fera fonction de tonique, et en second lieu par l'accord de la *dominante* (note récitative, teneur). C'est autour de ces deux accords que l'harmonie de l'accompagnement devra évoluer, et le choix des autres accords devra être subordonné aux relations tonales de ceux-ci avec les deux accords principaux.

Ier TON

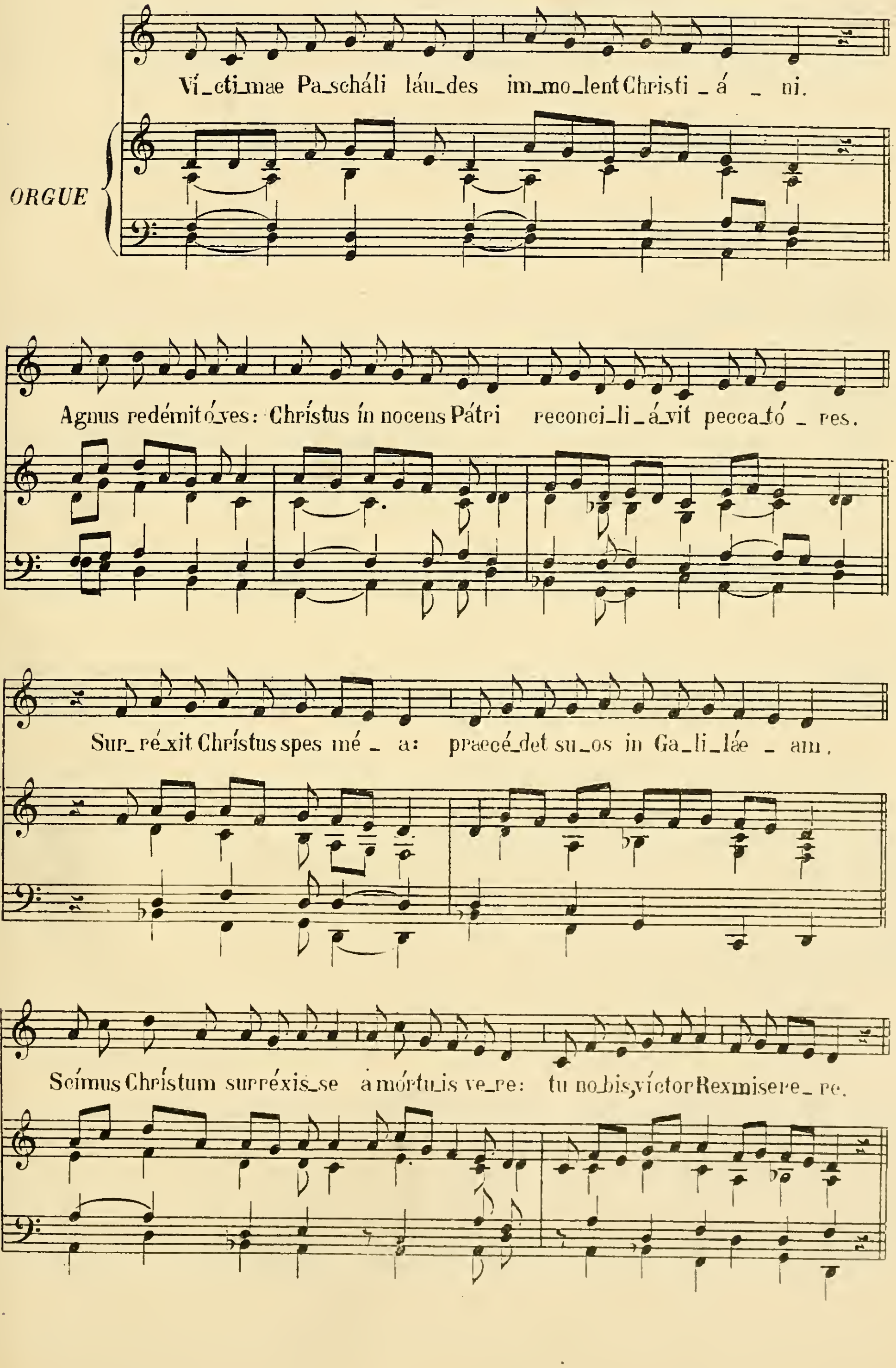
[*Ré* mi fa sol *la* si do ré] (Finale Ré — Dom. La)

Nous sommes ici en présence d'un mode mineur sans sensible. Son rapprochement avec notre mineur moderne est d'autant plus naturel que la dominante est la même dans les deux gammes (*la*).

Ier TON

DE LA SEQUENCE "VICTIMÆ PASCHALI"
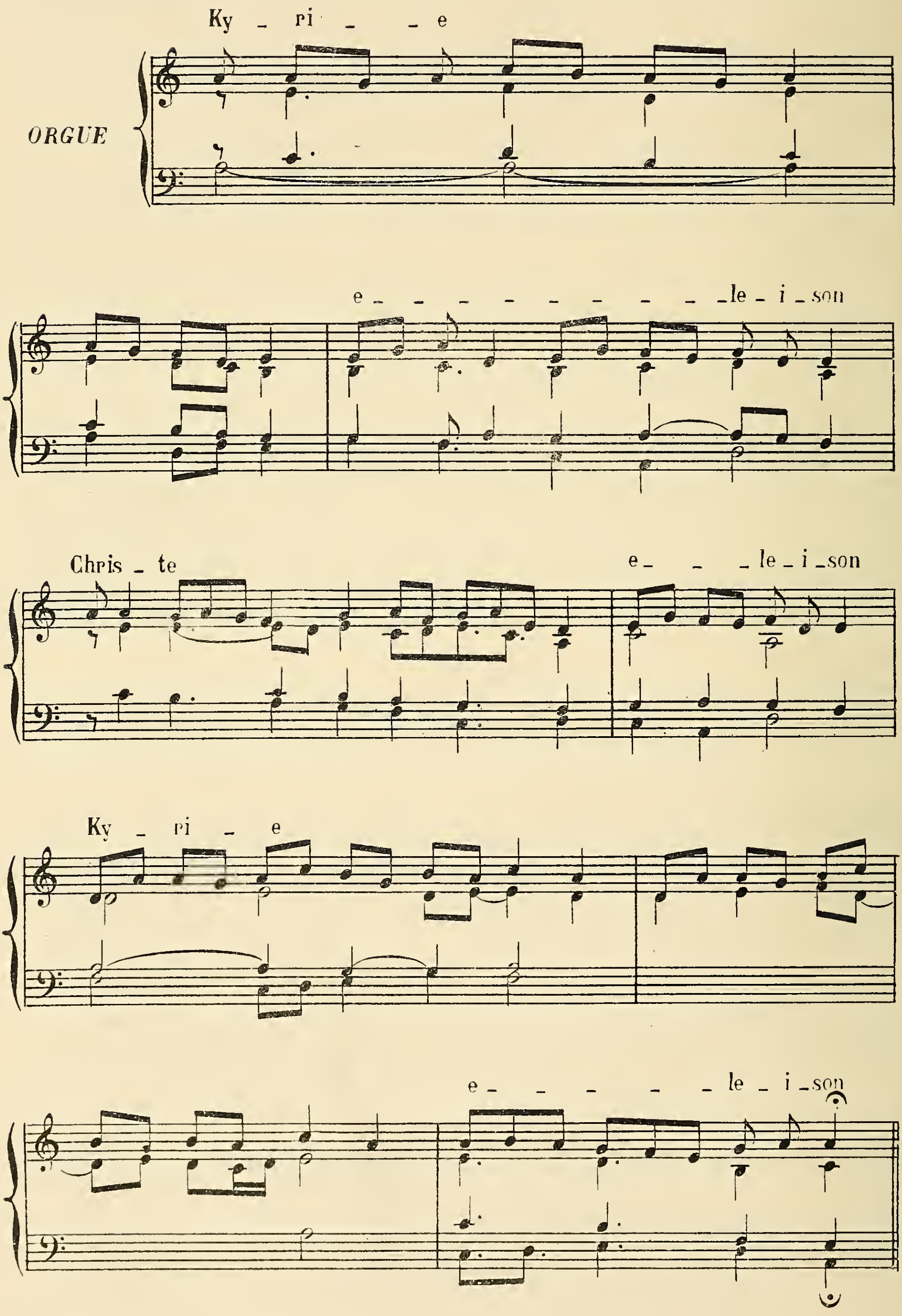
CH. BORDES



Ier TON

KYRIE. (*Cunctipotens gentior Deus.*)

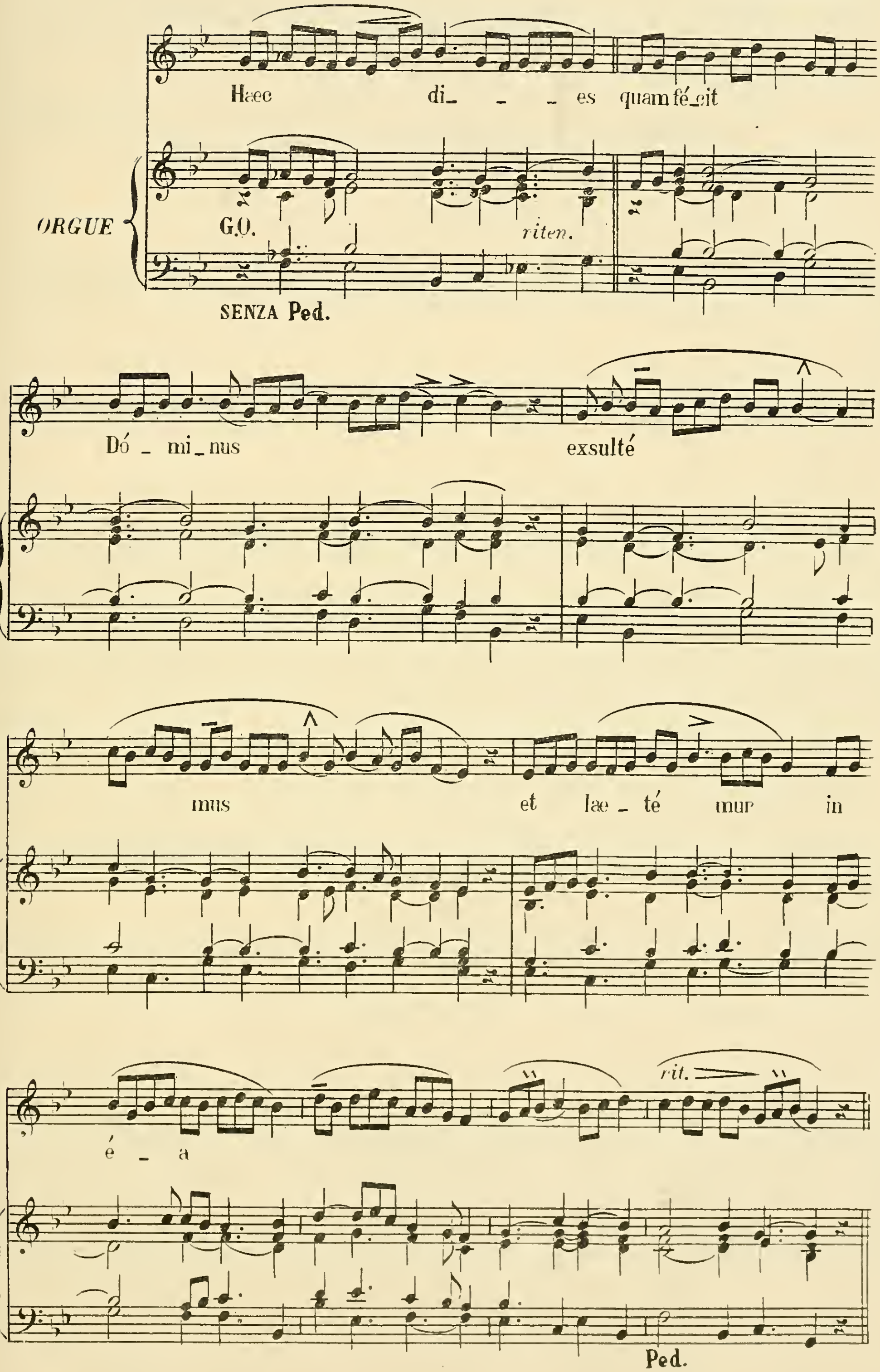
MARCEL ORBAN



IIe TON

GRADUEL "HAEC DIES"
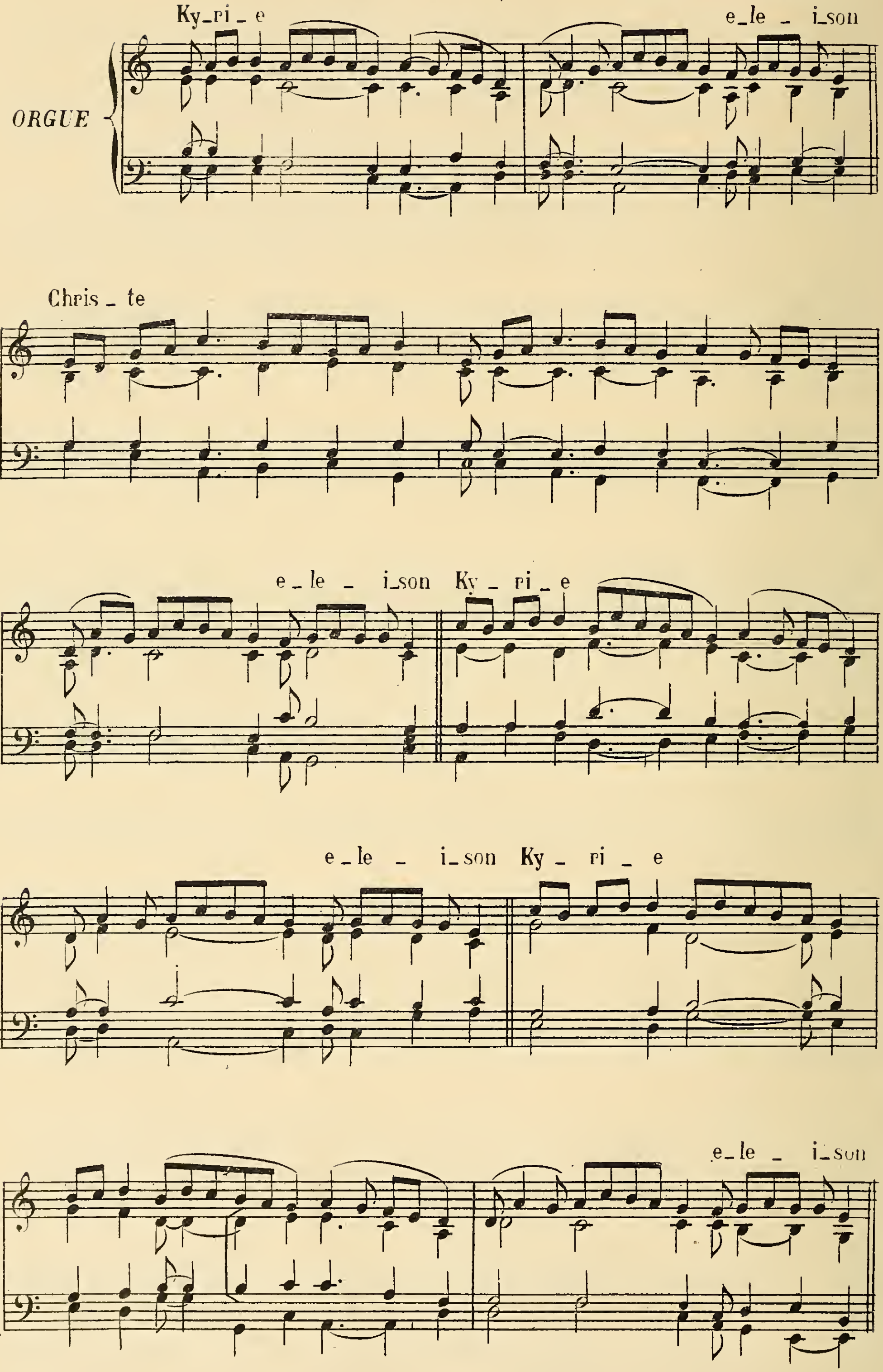
A.GUILMANT



IIIe TON
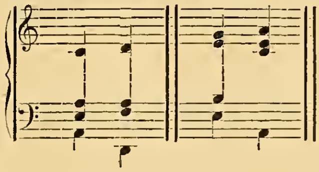
KYRIE FONS BONITATIS

ABBÉ PERRUCHOT



Cadences propres à ce ton :

Cadence parfaite — Cadence à la dominante



Note. — Lorsque le *si* est (accidentellement) bémolisé dans les pièces du 1er ton, l'harmonie qui lui convient le mieux est celle de (*sol-si*♭ *-ré*) qui est l'accord de *sous-dominante* du ton de *ré* mineur (*relations tonales*).

Accords les plus employés pour le Ier ton :
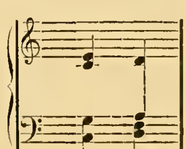


Fin. Dom.

IIe TON

Ré mi *fa* sol la si(♭) do ré — (Finale *ré* — Dom. fa)
[Transposition de — *la* si *do* ré mi fa sol la. Notation originale]

C'est, comme le 1er ton, un mode mineur sans sensible. La seule différence est dans la dominante, qui est ici la tierce au lieu de la quinte. Le caractère harmonique de ce ton en sera légèrement modifié, dans les passages où intervient le *si* ♭ ; et le 2e ton dans ces cas se rapprochera un peu du ton de *fa* majeur moderne. L'harmonie du *si* ♭ sera généralement celle de — *si* ♭ , *ré*, *fa* — (accord de sous-dominante du ton de *fa* — *fa* = dominante du 2e ton ecclésiastique) — (*Relations tonales*).

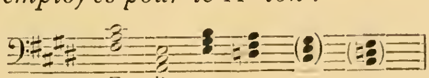
La cadence finale pourra être celle du 1er ton (*la do mi* — *ré fa la*). Mais elle prendra de préférence la forme suivante :



l'accord d'*ut* étant l'accord de dominante du ton de *fa* (*fa* = dominante du 2e ton).

Accords les plus employés pour le IIe ton :

Transposition. Dominante *la*



F. D.

Transposition. Dominante *si* ♭



F. D.

(*A suivre.*) Abbé F. Brun.

UN CONGRÈS DU CHANT GRÉGORIEN

L'apparition récente du Graduel Vatican réalise, en sa partie capitale, l'œuvre de réformation du chant d'église décrétée par Sa Sainteté Pie X. Dès lors l'unité si longtemps désirée existe, de droit, en tout ce qui a rapport au saint sacrifice de la Messe. Il s'agit, pour l'honneur de la sainte Eglise et pour l'édification des fidèles, que cette unité brille dans la pratique.

Le concours de toutes les bonnes volontés rendra facile la réalisation de cette œuvre chère au cœur de Pie X. L'élan est donné dans presque tous nos diocèses de France ; la bénédiction de nos Evêques a fécondé les premiers travaux. L'heure est venue de grouper plus régulièrement tant de prêtres et de laïques qu'animent un même désir de s'éclairer, un même zèle dans l'action.

Après d'autres, dont le souvenir est vivant encore, un Congrès se réunira aux Sables-d'Olonne en l'honneur du Graduel Vatican. Il aura lieu, les *6, 7 et 8 juillet* de cette année, *sous la présidence* de Dom Pothier, et il groupera bon nombre des plus illustres ouvriers de l'œuvre grégorienne, parmi lesquels des membres de la Commission Vaticane.

On fera connaître prochainement l'ordonnance détaillée de ce Congrès.

Il suffit, pour le moment, d'indiquer que des exécutions de chant grégorien et de musique religieuse lui donneront un attrait réel. Le jour de la clôture recevra un éclat particulier : Mgr l'Evêque de Luçon sera présent assistant au trône et la Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois, déjà bien en vue à Paris, alternera avec la Maîtrise pour le chant grégorien et la musique polyphonique.

Ceux qui auraient le désir de préparer quelques travaux pour la circonstance, devront se metre sans retard en relation avec le président du Comité directeur formé à Paris, M. Amédée Gastoué, boulevard Arago, 108.

Pour toutes autres questions ayant trait au voyage ou au séjour aux Sables-d'Olonne, on peut, dès maintenant, s'adresser au Secrétaire du Congrès, M. l'abbé Méfray, maître de chapelle, rue Nationale, aux Sables-d'Olonne.

(*Consulter le bulletin encarté daus le présent numéro.*)

Les dix-sept Quatuors de Beethoven

D'APRÈS LES NOTES PRISES A LA « SCHOLA CANTORUM » EN 1900

Au cours de composition du Maître

VINCENT D'INDY

(*Suite*)

III

Analyse des dix-sept quatuors de Beethoven.

Op. 18.

L'op. 18 est composé de six quatuors *dédiés au prince de Lobkowitz*. Voici ce que pensa la *Gazette de Leipzig* des trois premiers : « Ces trois premiers quatuors doivent être souvent entendus pour être compris : ils ne seront jamais populaires. »

1er Quatuor.

Op. 18, n° 1 (1799-1801)
en *fa* majeur.

Ce quatuor fut publié le premier, mais non le premier composé.
Il est en quatre morceaux, dont trois sur la même tonique.

1° *Allegro con brio.*

En forme *1er Mouvement* avec un développement terminal.

2° *Adagio affettuoso ed appassionato.*

Andante en forme *1er Mouvement*, écrit à la tierce inférieure du ton principal (en *ré* mineur).

3° *Allegro molto.*

En forme *Scherzo* d'un grand rythme très curieux :
3. 3. 2. 2.

(En *fa* majeur).

4° *Allegro.*

En forme *Rondo.* Le refrain est exposé quatre fois, dont une fois à la sous-dominante.

2e Quatuor.

Op. 18, n° 2 (1799-1801)

en *sol* majeur.

En quatre morceaux dont trois sur la même tonique.
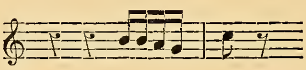
1° *Allegro.*

En forme *1er Mouvement.* A remarquer que la conclusion des deux Idées leur est commune :



2° *Adagio cantabile.*

Ecrit en *ut* majeur, à la sous-dominante du ton principal c'est un *andante* en forme *lied* à trois parties dont la deuxième est un *allegro* : cet *allegro* est construit sur la conclusion du thème lent :



L'*andante* de la *Sonate pour piano*, op. 27, n° 1, est de la même construction.

3° *Allegro.*

En forme *Scherzo* (*Sol* majeur).

4° *Allegro molto quasi presto.*

En forme *1er Mouvement* (*Sol* majeur).

3e Quatuor.

Op. 18, n° 3 (1799-1801)

en *ré* majeur.

Ce *quatuor*, en quatre morceaux dont trois sur la même tonique, fut composé le premier de tous.

1° *Allegro.*

En forme *1er Mouvement.*

2° *Andante con moto.*

Sur une seule Idée, *lied* en cinq compartiments.
En *si* bémol majeur, tierce inférieure du ton principal.

3° *Allegro.*

En forme *Scherzo.* En *ré* majeur, avec le *trio* en *ré* mineur.

4° *Presto.*

En forme *1er Mouvement* (*Ré* majeur).

4e Quatuor.

Op. 18, n° 4 (1801-1802)

en *ut* mineur.

Les *4e*, *5e* et *6e* *quatuors* ont été écrits postérieurement aux trois premiers constituant avec eux l'op. 18.

Celui-ci est en quatre morceaux, tous fondés sur la même tonique

1° *Allegro ma non tanto.*

En forme *1er Mouvement.* Le développement est bâti sur des tonalités spéciales : *sol, ut* et *fa.* Il est d'ailleurs à remarquer que ce dernier ton hantait l'esprit de Beethoven quand il y avait trois bémols à la clef.

2° *Andante scherzoso quasi allegretto.*

De coupe *1er Mouvement* et l'Idée de forme *fuguée.*

3° *Menuetto.*

En forme régulière de *Menuet.*

4° *Allegro.*

En forme *Rondo.* Le refrain est exposé quatre fois. Ce *rondo* rappelle celui de la *Sonate pour piano* op. 13, dite *Pathétique.*

5e Quatuor.

Op. 18 n° 5 (1801-1802)

en *la* majeur.

En quatre morceaux dont trois sur la même tonique.

1° *Allegro.*

En forme *1er Mouvement.* La seconde Idée est préparée par son rythme.

2° *Menuetto.*

Contrairement à son habitude, Beethoven présente le *menuet* comme deuxième morceau. Le style de cette pièce de forme régulière rappelle celui de Haydn (*La* majeur).

3° *Andante cantabile.*

En forme *Andante varié.* Cinq variations en *ré* majeur, sous-dominante du ton principal.

4° *Allegro.*

En forme *1er Mouvement.* La seconde Idée fait songer à celle du *Final* de la *Sonate pour piano* op. 13, dite *Pathétique* (*La* majeur).

*

6e Quatuor.
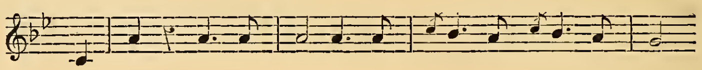
Op. 18, nº 6 (1801-1802)

en *si* bémol majeur.

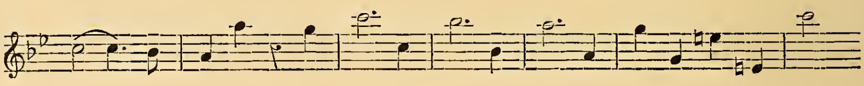
En cinq mouvements dont quatre sur la même tonique.

1º *Allegro con brio.*

En forme *1er Mouvement*, ce morceau contient une seconde Idée qui est restée le modèle de la phrase de *Concerto* :



et sa *finale* se retrouve dans nombre d'opéras italiens :



2º *Adagio ma non troppo.*

En forme *Lied* à 3 parties sur la sous-dominante, *mi* bémol du ton principal.

3º *Allegro.*

En forme *Scherzo*. Le rythme est plutôt un rythme de menuet (*si* bémol).

4º *Adagio.*

En forme *Lied* à 3 parties, ce morceau a été appelé par Beethoven *Malinconia*. C'est une pièce qui sert en quelque sorte de prélude au *final*, mais dont on ne voit pourtant guère l'utilité. Elle est du moins curieuse par ses modulations, dont quelques-unes furent chères à *Philippe-Emmanuel Bach*, et l'influence de *Rust*, l'autre des deux véritables prédécesseurs de Beethoven, se fait nettement sentir à la fin (*si* bémol).

5º *Allegretto quasi allegro.*

En forme *rondo*. Le refrain est exposé quatre fois.

Le développement contient un timide rappel de la *Malinconia*. Ici la Gaieté a bien vite raison de la Tristesse. La même idée sera encore traitée dans le *13e quatuor* ; mais là, au contraire, ce sera la Douleur qui terrassera la Joie.

7e Quatuor.

Op. 59, nº 1 (1806)

en *fa* majeur.
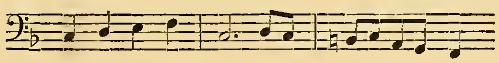
Dédié au comte Rasoumoffsky.

Ce quatuor en quatre morceaux, tous en forme 1er *Mouvement* et dont les trois premiers sont des chefs-d'œuvre, marque une évolution importante dans l'esprit de Beethoven au point de la conception du *quatuor*. Les Idées s'élar-

gissent, se pénètrent, et le *développement de la fin,* devenu pour ainsi dire une *exposition terminale*, amène en général une éclosion complète de l'idée principale.

Cette œuvre fut quelquefois, du fait des instrumentistes, l'objet de fortunes diverses. Composée en 1806, elle fut exécutée pour la première fois en 1812 à Moscou. C'est là que le violoncelliste *Bernhard Romberg*, auteur de *quatuors* alors très *à la mode*, après en avoir lu quelques pages, la rejeta loin de lui en signe de mépris.

Plus tard, un autre violoncelliste, *Auguste Franchomme*, avait, paraît-il, la déplorable habitude, quand il l'exécutait, de corriger Beethoven, et de bécarriser dans le 1[er] morceau le *si* ♭ de la 5[e] mesure :



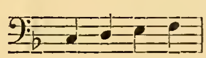
Et ses partenaires de lui répondre avec fadeur en diésant *ut* :



Tant il est vrai que l'envie et le mauvais goût sont de tous les âges artistiques.

1° *Allegro.*

En forme *1[er] Mouvement.* La 1[re] Idée est composée de deux éléments : un élément rythmique et un élément mélodique. C'est ce dernier qui constitue la cellule du morceau :



cellule constamment développée et génialement employée.

Après 2 Ponts dont le premier est issu d'un fragment de la 1[re] Idée apparaît la 2[e] Idée. Simple, elle est pénétrée par la première au moyen de la cellule augmentée de valeur.

Le *développement*, qui contient de la 1[re] Idée une amplification suivant la formule des anciens *Alleluias*, est en 5 parties.

Après la rentrée, un superbe *développement terminal* fait éclore dans toute sa splendeur l'Idée principale tout entière mêlée à des éléments précis du second thème.

2° *Allegretto vivace e sempre scherzando.*

En forme *1[er] Mouvement* sur la sous-dominante, *si* ♭ du ton principal.

Ayant comme point de départ un élément rythmique très caractéristique, ce morceau est double. Il renferme deux *expositions,* deux *ponts.* Seule la seconde Idée est simple. Le *développement* du milieu en quatre parties se répète exactement comme *développement terminal.* Le plan tonal *si* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭ constitue une marche dans les tons sombres.

3° *Adagio molto e mesto.*

En forme 1er *Mouvement* sur la tonique principale changée de mode *fa* mineur.

La 1re Idée est tout à fait de la même essence que celle de l'*Andante* de la *Symphonie héroïque.*

Dans le *développement,* divisé en quatre parties, il faut remarquer une phrase en *ré* bémol, issue de la 2e Idée : c'est déjà une *Variation,* genre auquel Beethoven pensait dès lors beaucoup.

Le plan tonal est *fa* mineur, *la* bémol, *ré* bémol.

4° *Allegro.*

En forme 1er *Mouvement.* Ce *final* de forme régulière est le morceau de beaucoup le moins intéressant de l'œuvre. Pour faire plaisir au dédicataire, Beethoven employa une mélodie russe qui entre par redites successives. Il est à remarquer en passant que, chaque fois que le maître se servit de thèmes populaires, c'est toujours à la Russie qu'il les emprunta.

8e Quatuor.
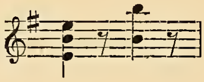
Op. 59, n° 2 (1806)

en *mi* mineur.

En quatre mouvements, tous sur la même tonique.

1° *Allegro.*

En forme 1er *Mouvement* : cellule.



De coupe régulière.

2° *Molto adagio.*

Andante en forme 1er *Mouvement.* Les deux Idées sont pénétrées par un rythme unique qui devient lui-même un personnage.

3° *Allegretto.*

En forme *grand Scherzo* dont c'est ici le premier type.

4° *Presto.*

Moitié en forme 1er *Mouvement,* moitié en forme *Rondo.* Cette dernière forme est accusée par une redite de la 1re Idée aussitôt l'*exposition.* La *rentrée* se fait par la 2e Idée qui se développe avant que la 1re suivie du Pont soit réexposée, expliquée et rendue concluante.

Dans l'*exposition,* la 1re Idée qui donne l'impression d'être en *ut* majeur est cependant bien en *mineur.*

9e Quatuor.

Op. 59, n° 3 (1806)

en *ut* majeur.

En quatre morceaux dont trois sur la même tonique, ce *quatuor* est improprement appelé *Quatuor avec Fugue*, le dernier morceau n'étant pas en cette forme, mais bien en celle 1er *Mouvement*.

1° *Andante con moto. Allegro vivace.*

En forme régulière de 1er *Mouvement*, ce morceau est précédé d'une Introduction qui n'aura pas encore de répercussion dans le reste de l'œuvre. Il comprend 3 systèmes de développement : 1° par la cellule :



2° par le Pont ; 3° par le rythme de la cellule. Il n'a pas de *développement terminal*.

2° *Andante con moto quasi allegretto.*

En forme *1er Mouvement*. Sur la tierce mineure inférieure *la* mineur du ton principal, il est bâti sur un rythme tout le temps uniforme. Le *développement* mène vers les tons sombres.

3° *Menuetto.*

Véritable *Menuet* avec le trio écrit à la sous-dominante (*Ut*, ton principal de la pièce).

4° *Allegretto.*

En forme *1er Mouvement* et non en forme *Fugue*. C'est ici une véritable assimilation de la forme *fuguée* à la forme *Sonate*. Le *développement* est en quatre parties, offrant quatre systèmes différents. Le *développement terminal* contient une *Pédale* comme dans une *Fugue* et, toujours comme dans ce genre, la fin du morceau est construite sur des formules de cadences.

(*A suivre.*) Pierre Coindreau.

ÉTUDES PRATIQUES SUR LE GRADUEL VATICAN

Le « Kyrie eleison »

I. — « Quand l'antienne [de l'entrée] est achevée, le chœur chante trois fois *Kyrie eleison*, trois fois *Christe eleison*, trois fois *Kyrie eleison*, soit en alternant avec les chantres, soit en se partageant en deux demi-chœurs. Le dernier *Kyrie eleison* est divisé en deux ou trois parties par un astérisque simple ou double. S'il est divisé en deux parties par un seul astérisque, la première partie est chantée par les chantres ou le premier chœur ; la seconde, par tout le monde. S'il est divisé en trois, un astérisque marque la première partie et deux, la fin de la seconde : alors la première partie est chantée comme ci-dessus, la seconde répétée par l'autre chœur, la troisième par tout le monde. Il arrive même, parfois, qu'il y a jusqu'à cinq divisions dans cette dernière invocation : alors les chœurs alternent comme on vient de le dire, à chaque astérisque, autant qu'il en est besoin. » Ainsi s'exprime le Graduel Vatican, dans les rubriques sur le chant de la messe, nº II.

Voilà donc la règle ; voici maintenant à quoi elle s'applique.

II. — L'expression grecque *Kyrie eleison*, qui signifie *Seigneur, ayez pitié,* est par excellence l'invocation des litanies. A elle seule, elle est une litanie, et c'est ainsi dite, un très grand nombre de fois, qu'elle est chantée à la consécration d'une église. Elle est donc la principale supplication, et des longues séries dont sont formées les litanies commencent toujours par le *Kyrie* plusieurs fois répété.

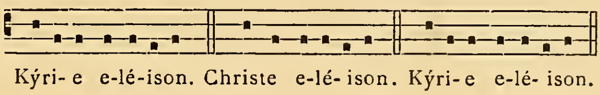
On peut même remarquer ici que le *Kyrie* et l'*Agnus* sont la première et la dernière des acclamations litaniques, comme aussi ils constituent le premier et le dernier des chants communs de la messe.

Le *Kyrie* est dit également pour des prières plus instantes, comme par exemple à l'office des morts, à certaines bénédictions etc.

III. — Dans les divers cas où l'on dit le *Kyrie* en dehors de la messe, le récit musical en est très simple et suit le mouvement des paroles. En même temps il s'adresse à différentes catégories de personnes. Avant

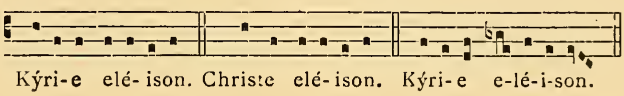
de passer à l'étude des *Kyrie* de la messe, jetons donc un regard succinct sur les divers autres récitatifs de cette invocation.

Au début des grandes litanies, deux chantres disent, et l'assistance répète tour à tour :



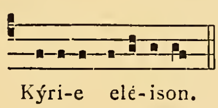
Quand on dit d'autres litanies en procession (comme celles de la sainte Vierge), on suit le même rite.

A la fin des litanies, les samedis vigiles de Pâques et de Pentecôte, la dernière invocation est immédiatement suivie du *Kyrie* de la messe qui commence. Dans les autres cas, à cause des prières qui les accompagnent, on clôt ces litanies ainsi :



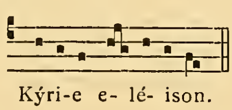
Ici, il y a un petit développement musical sur la troisième invocation ; cela deviendra habituel à la messe.

A l'absoute pour les défunts, on dit *Kyrie* sans répétition ; le chantre avec le 1er chœur :

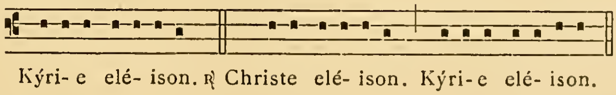


Le 2e chœur dit sur la même mélodie *Christe eleison.*

Les deux chœurs ensemble :



Le 1er chœur peut être composé des voix d'hommes ; le second des enfants. Aux prières sur la tombe, c'est le prêtre qui commence, et tout le chœur qui continue :



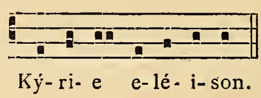
IV. — Nous voici donc arrivé au *Kyrie* de la messe. Il est inutile ici d'entrer dans le détail de son histoire. Qu'il suffise de savoir que l'usage en vient de l'Orient et de la Grèce[1], où dès le troisième siècle au moins on répétait cette invocation un grand nombre de fois comme réponse aux monitions du diacre dans les prières pour tous les besoins du monde.

1. C'est même en grande partie à cause de cette origine qu'on a conservé cette invocation en grec.

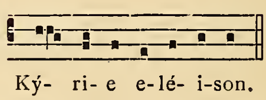
Il y a cependant à cela d'autres causes. Ainsi, pendant longtemps il y eut dans plusieurs des contrées d'Occident, comme en Provence, au moins autant de chrétiens de langue grecque que de langue latine ; on chantait donc alternativement certaines prières en grec et en latin; et c'est ce qu'on fait toujours le vendredi saint, pour l'adoration solennelle de la croix, où les deux chœurs répètent tour à tour le Trisagion *Agios o Theos* (grec), et *Sanctus Deus* (latin). Dans certains pays on a conservé une très ancienne litanie dans laquelle on dit aussi *Kyrie eleison* et *Domine miserere* qui sont une seule et même supplication.

A proprement parler on peut dire, en répétant la parole de saint Grégoire le Grand, qu'il n'y avait autrefois qu'un seul *Kyrie* ; on le modulait plus longuement aux jours solennels qu'aux jours ordinaires. Il est bien aisé de s'en rendre compte par les mélodies les plus anciennes dont nous nous servons toujours pour les *féries* et les fêtes *simples*, et dans lesquelles on voit bien qu'il s'agit d'un même *thème* musical avec des *variations*.

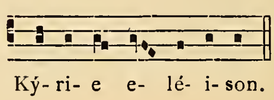
1er *Kyrie* des féries dans l'année (messe n° XVI) :



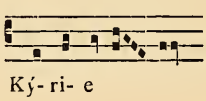
1er *Kyrie* des féries de l'Avent et du Carême (messe n° XVIII) :



1er *Kyrie* des fêtes simples (messe n° XV) :



Même lorsque l'on composa à partir du IXe siècle et du Xe des chants nouveaux, on aima à y rappeler le thème ordinaire, et le premier *Kyrie* des fêtes solennelles, le *Fons bonitatis*, commence de semblable façon :



V. —Il faut remarquer, malgré les titres des messes où sont rassemblés les *Kyrie*, qu'il n'y a d'obligatoires que ceux des féries, comme par exemple pour le Mercredi des Cendres. Les autres peuvent être pris suivant les besoins ou les habitudes, soit dans une messe, soit dans une autre, soit dans les beaux chants *ad libitum*. Il en est toutefois qui sont plus habituels dans la tradition, et qui comptent aussi parmi les plus beaux.
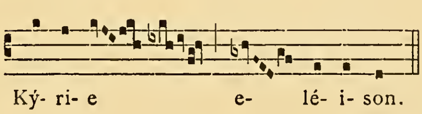
Combien sont populaires, et à juste titre, là où se sont conservés les sains usages, les *Kyrie* des dimanches dans l'année, de l'Avent et du Carême, du temps pascal, celui de la première messe des doubles, de la sainte Vierge, des Anges, celui des solennels ? Ils sont certainement des plus intéressants parmi les compositions que le moyen âge ajouta aux vieux chants grégoriens, entre le IXe et le XIVe siècle, époque à laquelle furent définitivement fixées la plupart de ces nouvelles mélodies. A côté des précédentes, nous relèverons spécialement, dans les chants *ad*

libitum, les très beaux *Kyrie Clemens Rector* (n° I), *Te, Christe Rex supplices* (n° VI), qui est le développement de celui du temps pascal, et le *Firmator sancte* (n° VIII) pour des fêtes ordinaires.

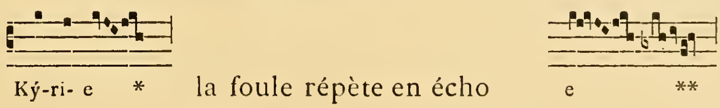
Il est bien regrettable qu'en tant d'églises ces compositions vraiment conformes à l'esprit de l'antique piété soient de plus en plus oubliées. Sans doute, en bien des endroits, on les remplace par les œuvres de Du Mont (dont la vogue est d'ailleurs assez moderne) ; mais si les messes de Du Mont sont intéressantes par elles-mêmes, on doit se rappeler qu'elles ne furent jamais, dans l'esprit de leur auteur, que des pièces exceptionnelles, bonnes à être chantées dans certaines fêtes pour en relever la solennité, et nullement destinées à remplacer les messes traditionnelles. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Du Mont ne composa pas ses cinq messes en pur plain-chant, mais dans une forme qui, par son rythme, par ses bémols et ses dièses, appartient tout autant à la musique, qu'elle est destinée à suppléer dans les fêtes.

VI. — En étudiant les *Kyrie*, observons l'intéressante variété des dispositions prises par les ordonnateurs de ces chants.

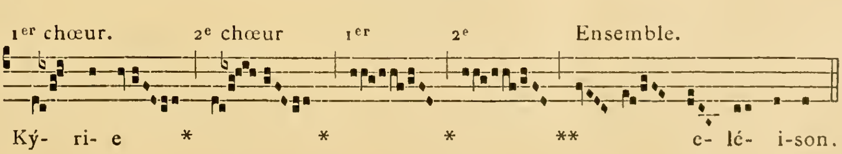
Dans la forme la plus usitée, les trois premières invocations (*Kyrie*) sont dites sur une même mélodie, les trois *Christe* sur une autre, plus ou moins différente de la première. Pour les trois derniers *Kyrie*, il n'y a que cinq de ces compositions, sur trente, qui reprennent le premier thème : toutes les autres ont ici une troisième mélodie, qui, presque toujours, est à son tour variée et développée à la troisième reprise. C'est dans cette dernière reprise qu'a lieu cette alternance, cet écho, où les deux chœurs se répondent d'agréable façon : prenons comme exemple l'un des plus connus, le *Kyrie* dit « des Anges ». Lorsque les trois premiers *Kyrie* et les trois *Christe* ont été alternés, — par exemple entre les chantres et les fidèles, — les chantres exposent le troisième thème, si triomphant :



La foule fait la reprise, puis, à leur tour, les chantres reprennent, mais en préparant le développement



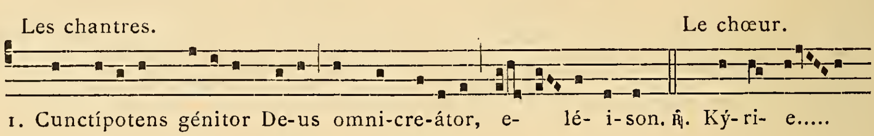
et enfin tout le monde ensemble conclut l'*eléison*. Quand ces alternances se produisent dans certains *Kyrie* très développés, quel n'est pas le bel effet de tels échos ! Le n° I *ad libitum* est tout à fait caractéristique à ce sujet :



Dans une partie importante des *Kyrie*, comme celui qu'on vient de citer, chacune des invocations, pour plus d'intérêt, est variée, de telle sorte que le deuxième *Kyrie*, le deuxième *Christe*, le deuxième des trois derniers *Kyrie*, ont une mélodie particulière. Quelquefois elle reproduit un thème commun aux autres invocations, d'autres fois il est différent. Étudiez à ce point de vue le *Kyrie* des fêtes de la sainte Vierge (nº IX).

VI *bis.* — Plusieurs *Kyrie* se présentent sous une forme plus simple et une autre développée. Il faudra éviter, pour l'office, d'employer celles qui se ressemblent ainsi, de crainte d'une confusion inévitable chez les fidèles ; néanmoins, leur étude pratique et leur comparaison seront des plus profitables. Ce sont les *Kyrie* IX et X, XI et X *ad libitum*, XVII et XI *ad libitum*. Mais la belle variation (nº VI *ad libitum*) du *Kyrie* du temps pascal pourra être adoptée sans crainte à côté du thème simple ; les deux pièces diffèrent suffisamment pour ne pas donner prise à la confusion.

VII. — Les titres mis en tête des *Kyrie* et des messes dont ils font partie intriguent beaucoup de personnes. Ce sont tout simplement les premiers mots d'une sorte de litanie, appelée *trope*, qu'on chantait autrefois, *ad libitum*, avec les *Kyrie*. On les exécutait l'un et l'autre, trope et *Kyrie*, sur la même mélodie ; les chantres disaient leur invocation avec une note par syllabe, tandis que le chœur répondait en vocalisant. Voici en exemple le début du *Cunctipotens* (Messe nº IV) :



Et ainsi de suite pour les neuf invocations.

VIII. — On permet, à raison de quelque insuffisance du chœur, d'alterner avec l'orgue quelques-unes de ces invocations, mais cette alternance ne peut être faite que pour le second *Kyrie*, un ou deux *Christe*, le second des derniers *Kyrie*, et à condition qu'un clerc ou chantre en dise, pendant ce temps, les paroles à haute voix, sur un ton convenable, comme la finale ou la dominante.

Si l'on veut se servir de l'orgue au *Kyrie* dans un simple but de solennité, il est musicalement et liturgiquement, bien préférable de lui consacrer un prélude et un postlude avant et après le chant.

Amédée Gastoué.

Chronique des Grands Concerts

Ainsi que je l'ai promis, je reviens sur le *Quintette* de M. Florent Schmitt, dont je n'ai pu que signaler trop rapidement, le mois dernier, la haute valeur artistique.

Cette vaste composition — son exécution ne dure pas moins d'une heure — est incontestablement une des meilleures œuvres de musique de chambre qui nous aient été présentées cette année, la meilleure peut-être, avec la sonate de M. Albert Roussel, dont il a déjà été parlé ici même.

En dépit de ses énormes proportions, on ne trouve rien dans le *Quintette* de M. Schmitt qui fasse longueur ou qui fatigue l'attention. La construction, par sa logique et sa solidité, retient constamment l'intérêt, l'empêche de s'égarer parmi les épisodes et dénote chez l'auteur une puissance de conception qu'on ne rencontre qu'assez rarement. Les thèmes ont du relief, un dessin ferme, nettement caractérisé, qui permet de les suivre aisément à travers les évolutions du développement. L'ensemble est clair, varié, animé d'une vie saine et robuste.

On ne peut songer à entrer dans une analyse de détail après une seule audition ; tout au plus avouerai-je — quitte à revenir plus tard, s'il le fallait, sur cette impression première — que mes préférences ont été dès l'abord vers l'*andante* et le *finale*, pour cette raison que le premier morceau, tout en étant fort réussi, m'a paru par le ton général, comme aussi par certains détails dans l'exposition de sa première partie, évoquer, parfois un peu indiscrètement, le souvenir d'une œuvre similaire, trop connue et trop justement admirée pour qu'il ne soit pas dangereux de l'imiter : c'est le *Quintette* de C. Franck que je veux dire.

Mais il est du moins légitime d'essayer de rapprocher le dernier ouvrage de M. Schmitt de ceux que le même auteur nous fit entendre antérieurement ; et dès lors il est impossible de ne pas s'apercevoir qu'un immense progrès a été accompli. En particulier on se souvient peut-être des réserves que j'ai cru bon de formuler au sujet des deux mélodies exécutées au dernier concert d'orchestre de la Société nationale. Là, visiblement, comme dans ses œuvres précédentes, M. Florent Schmitt cherchait encore sa voie. Il oscillait de l'un à l'autre des deux pôles de la musique moderne. A prendre les choses de haut, ces deux pôles sont encore à l'heure actuelle, ou je m'abuse fort, le wagnérisme et le debussysme. En cédant finalement, dans son *Quintette*, au magnétisme de l'esthétique wagnérienne, M. Schmitt vient de trouver la direction qui convient le mieux, semble-t-il, à son tempérament vigoureux, lequel répugne aux subtilités et se sent pris de malaise dans les petites chambres closes, trop violemment parfumées, où se complait la rêverie byzantine de nos musiciens décadents.

Le talent de M. Schmitt est de ceux qui ont besoin d'air et d'espace ; cela tient, je crois, à ce que chez cet artiste l'imagination mélodique, généreusement expansive, tend naturellement à dominer le reste des facultés musicales. En tous cas, ce talent a pris maintenant conscience de ses forces : c'est le point sur lequel j'ai voulu appuyer en raison de l'enseignement qui s'en dégage, enseignement qu'il est important de ne point négliger et dont l'exemple de M. F. Schmitt nous confirme à nouveau la valeur ; c'est à savoir que l'avenir est à ceux qui se cherchent avec sincérité.

***

A cette époque de l'année où les matinées d'élèves deviennent innombrables, les concerts proprement dits, eux, se raréfient de plus en plus. On ne peut omettre néanmoins de signaler les dernières séances de la Société Hændel, dont l'éclat fut rehaussé par la présence des chanteurs de la Renaissance, venus exécuter tout un cycle de pièces vocales du XVIe siècle, sous la direction de leur chef M. Henry Expert. Celui-ci n'est pas seulement l'érudit musicographe que tout le monde connaît, mais encore un musicien consommé, dont la sollicitude a réussi à douer des plus rares qualités le petit groupe choral qu'il a formé. Cachant son érudition sous les apparences aimables d'une causerie familière il fit, au fur et à mesure, un bref commentaire des morceaux qu'il dirigea ensuite avec souplesse et sûreté. Parmi ces morceaux, certains, comme : *Las, je n'yrai plus, je n'yrai pas jouer* ; *Mignonne allons voir si la rose...*, de Costeley ; *Le moys de may, Au verd boys*, ou *la Bataille de Marignan*, de Janequin, sont fort connus, tout au moins des musiciens et des amateurs sérieux. D'autres, comme : *L'un apreste la glu...*, *D'une colline m'y proumenant...* de Cl. Le Jeune, ou *Voicy le verd et beau may...* de Mauduit, moins souvent entendus, ne sont cependant pas moins intéressants avec leur mesure dite *à l'antique*, qui témoigne des curieuses recherches rythmiques en honneur à cette époque si vivante de l'histoire musicale de notre pays. Toutes ces pages furent rendues avec un ensemble parfait, admirablement nuancé. Ce fut une soirée d'art du charme le plus délicat, dont nous devons remercier MM. Eug. Borrel et F. Raugel, à l'activité desquels nous la devons. Notons encore, au même concert, d'importants fragments de la *Water Music* de Hændel, ainsi que l'excellente interprétation par M. Libert du 4e *Concerto pour orgue* du même maître et de plusieurs autres pièces anciennes, entre autres une très belle *Toccata per l'Elevazione* de Frescobaldi.

A la dernière séance de la Société, un superbe programme réunissait les noms d'Hændel, avec son admirable drame *Herakles*, et ses interprètes de tout premier ordre, Mmes Gallet et Frisch, et M. Frœlich.

***

La *Schola* a dignement terminé la série de ses concerts mensuels par une audition consacrée à « l'histoire musicale du mythe d'Orphée aux XVIIe et XVIIIe siècles ». On y a entendu des fragments des *Orphée* les plus célèbres, tels que l'*Orfeo* de Monteverdi et l'*Orphée et Eurydice* de Gluck, jusqu'aux plus ignorés tels que l'*Euridice* de Peri, l'*Orphée descendant aux Enfers* du Français M.-A. Charpentier et l'*Orphæus* de l'Allemand Reinart Keiser. Pour les détails historiques touchant ces œuvres diverses, je renvoie le lecteur à la savante notice de M. Michel Brenet dans le numéro d'avril des *Tablettes de la Schola*.

Antérieure de quelques années seulement, l'*Euridice* de Jacopo Peri est bien près de ne le céder en rien à l'*Orfeo* de Monteverdi. Que l'on compare dans les deux chefs-d'œuvre le récit de la Messagère par exemple ; on ne manquera pas d'être vivement frappé de leurs analogies. C'est ici et là la même déclamation expressive d'une impressionnante justesse et d'une savoureuse originalité. A peine trouverait-on chez Peri un peu moins de liberté, un peu plus de sécheresse que chez son illustre contemporain.

Maintenant, si les deux ouvrages ont un air de famille si accusé, peut-être cela est-il dû en partie à ce qu'ils ont rencontré le même adaptateur. M. V. d'Indy a fait preuve de tant de talent, de tant d'ingénieuse divination dans l'arrangement des parties intermédiaires et dans le choix des timbres que sa personnalité, ici volontairement effacée, transparaît malgré lui ; si bien qu'il se pourrait qu'il y eût beaucoup de son fait dans le plaisir que nous prenons à ces reconstitutions. Cela dépasse de loin la portée d'une simple restitution, c'est une véritable collaboration. On saisit bien que je suis loin de m'en plaindre.

Je passe rapidement sur les fragments de Charpentier et de Keiser. On trouve déjà dans la cantate du premier de ces compositeurs, avec une réelle noblesse, le ton solennel et convenu du grand siècle. Quant à l'*Orphœus* du second, c'est évidemment une œuvre médiocre qui n'a guère qu'un intérêt archéologique, exception faite cependant pour les plaintes d'Orphée devant sa demeure dévastée.

Le principal attrait de la séance résidait dans la restitution du texte original de l'*Orphée* de Gluck. On a enfin entendu le rôle d'Orphée chanté par un ténor. La *Schola* aura eu la première l'honneur de rompre avec une tradition qui n'avait d'autres soutiens que les souvenirs laissés par Mme Viardot, et le fait que dans la première partition, dans l'*Orphée* italien de 1764, le rôle d'Orphée était écrit pour contralto. En récrivant, dix ans plus tard, ce rôle pour un ténor, Gluck n'a pas obéi à de simples motifs de circonstance, il avait ses raisons, et il est apparu à tous, l'autre soir, que ces raisons étaient fort bonnes. Le grand public s'en convaincra aussi le jour où un directeur intelligent s'avisera de renouveler au théâtre l'heureuse expérience de la *Schola*.

***

J'éprouve le besoin de profiter de la place qui me reste pour dire mon mot sur « l'affaire Dupin », qui fit quelque bruit cet hiver. Aussi bien, la question est-elle encore d'actualité, à raison des récentes auditions d'œuvres données à la *Schola* par M. A. Parent, dont on reconnaît bien là l'infatigable esprit d'initiative.

Qui est-ce donc que M. Paul Dupin ? Voici en substance sous quel aspect il fut présenté au monde musical : un homme étrange, qu'un sort malencontreux avait maintenu jusqu'ici dans la condition la plus humble, mais qui, portant en lui le génie même de la musique, avait tout seul, sans maître, sans lectures, par les seules forces d'un merveilleux instinct, réinventé les lois de l'art musical. Des œuvres allaient être produites au grand jour, des œuvres d'une beauté singulière, d'une saveur imprévue. Le miracle était annoncé partout sur le mode pompeux, non seulement dans les revues spéciales, mais jusque dans les grands quotidiens, d'ordinaire si totalement indifférents à tout ce qui touche notre art. Un tel tapage était bien fait pour mettre en défiance tous ceux que l'invraisemblance d'un tel prodige avait frappés dès l'abord. Pourtant on savait que M. Romain Rolland s'intéressait à M. Dupin. On savait aussi que celui-ci avait tenté l'interprétation musicale de divers épisodes de *Jean-Christophe*. Ceci était de nature à expliquer la sympathie et jusqu'à un certain point l'emballement de M. R. Rolland. Pouvait-on admettre qu'un esprit aussi distingué, un critique aussi averti, se fût engoué à tort d'une non-valeur ? On verrait bien. Le plus simple était d'attendre la révélation promise. C'est ce qu'on fit, non, somme toute, sans une certaine curiosité sympathique.

On ne peut dire que cette curiosité ait été entièrement satisfaite. Quand les œuvres de M. Dupin eurent été publiées et exécutées, on ne mit pas longtemps à s'apercevoir qu'il fallait singulièrement rabattre des éloges dithyrambiques dont on les avait imprudemment accablées par anticipation. Le cas de M. Paul Dupin est un peu celui des bâtons flottant sur l'onde :

De loin c'est quelque chose, et de près...

Mais non ! Il serait exagéré, injuste de dire que « de près ce n'est rien ». M. Dupin a évidemment des dons de musicien. Seulement ces dons n'ont jamais été cultivés. Il est à l'heure actuelle dans une impossibilité absolue d'exprimer sa pensée, de l'extérioriser sous une forme réellement artistique. Je n'entends point faire état des innombrables gaucheries d'écriture qui attestent qu'en effet M. Dupin n'a bien reçu de leçons de personne. Je m'en tiens aux seules nécessités essentielles de la composition musicale ; il est bien évident que M. Dupin ignore tout de cet art que nul ne peut apprendre sans de longues et patientes études, que rien ne remplace et que M. Dupin n'a pas faites. Nous avons de lui des velléités, des ébauches, des

essais, mais une œuvre, non pas. On trouve dans ces essais les traces manifestes des lectures les plus diverses, car l'auteur a lu de la musique, voire de la musique moderne, cela est indéniable. On y rencontre également des notations justes, des trouvailles ingénues et charmantes, un sentiment sincère, parfois pénétrant. Tout cela, sans révéler encore de personnalité bien définie, est de nature à justifier si l'on veut, dans une certaine mesure, l'enthousiasme de M. Romain Rolland, mais de nature à justifier aussi une certaine irritation contre le zèle bruyant de ceux qui n'ont pas craint de jeter brusquement un malheureux en pleine « foire sur la place ».

On ne peut se faire une idée des théories ineptes qui ont été imaginées pour nous convaincre que les défauts mêmes des productions de M. Dupin « feraient un jour la gloire de l'auteur ».

On a prétendu que maintes fois Beethoven « se laisse aller à son inspiration sans se soucier de savoir s'il construit son *allegro* sur deux idées ou sur une seule, s'il ne développe pas trop la première aux dépens de la seconde, s'il n'écourte pas la réexposition », etc... On a reproché à M. Debussy d'être resté « trop sage » dans son *Quatuor à cordes*. On a fait le procès, non de la forme, mais du mot *sonate*, en affectant de croire qu'une seule forme immuable correspondait à cette appellation. A M. d'Indy, qui a démontré par l'exemple que ce vocable recouvre aujourd'hui à peu près toute la variété des formes que la pensée musicale peut revêtir, on a reproché de n'avoir pas su écrire d'œuvres de musique de chambre dans l'esprit de son *Poème des Montagnes*, sans se douter que cette œuvre n'est en réalité rien d'autre qu'une véritable sonate pour piano. On a de nouveau confondu la musique à programme avec la musique amorphe : le quatuor à cordes de l'avenir sera à programme ou il ne sera pas. On a parlé du mépris du génie pour les règles, sans réfléchir qu'il y a pour tous les arts un ensemble de lois permanentes que le génie n'a jamais cherché à enfreindre.

Mais que n'a-t-on pas dit ? En vérité, le plus mortel ennemi de M. Paul Dupin n'aurait rien pu lui souhaiter de pire que de rencontrer de tels amis. On eût bien mieux compris qu'un groupe de personnes prudentes et éclairées se réunît pour lui donner les moyens de développer les dons qui étaient en lui, pour l'encourager matériellement et moralement pendant la durée de ses études, pour l'aider ensuite à se faire connaître une fois son éducation musicale terminée.

Au lieu de cela, quel funeste service lui a-t-on rendu ? Obligé de produire vaille que vaille de nouvelles œuvres pour soutenir une renommée factice, quels progrès sérieux pourra-t-il réaliser ? Passé le petit mouvement de curiosité artificiellement suscité, qui se souviendra demain de M. Dupin ? A cet homme, auquel son culte pour la musique, son opiniâtre persévérance à le célébrer au milieu de circonstances difficiles devait attirer d'utiles sympathies, mais dont on grise l'amour-propre avec un encens de mauvaise qualité, on n'a préparé qu'un avenir de néant. C'est une grande pitié.

Albert Groz.

BIBLIOGRAPHIE

R. P. D. Johner : **Nouvelle méthode de plain-chant grégorien**, traduite de l'allemand par l'abbé Joseph Benoit, petit in-8° de 275 pages, 3 fr. 25 relié. Pustet, éditeur, Ratisbonne.

On a déjà rendu compte, voici trois ans (nº d'avril 1906), de l'édition allemande de cette méthode. Les louanges, comme les réserves, que nous lui faisions, s'appliquent aussi bien à l'édition française. Avec d'excellentes idées esthétiques sur l'art liturgique, et des exercices soigneusement rédigés sur la formation vocale, les concessions que l'auteur a cru devoir faire aux théories néo-solesmiennes forment une opposition peu heureuse, qui ne peut que nuire à l'ensemble du volume.

Dr Otto Marxer : **Zum spätmittelalterlichen Choralgeschichte Saint-Gallens** (*Sur l'histoire du plain-chant à Saint-Gall à la fin du moyen âge*). Partie III des Publications de l'Académie Grégorienne de Fribourg en Suisse, in-8° de 248 pages, avec phototypies.

Dr C. H. Leineweber, **Das Graduale Junta 1611** (*le Graduel de Junta de 1611*). Partie IV, même collection, in-8° de 72 pages, 2 fr. 50.

Ces deux intéressants volumes continuent la série inaugurée à Fribourg par M. le Dr Wagner. Le premier est spécialement consacré à l'étude du manuscrit du début du xvie siècle connu sous le nom de *Codex Brander*, du nom du moine qu'on supposait l'avoir compilé. M. Marxer montre que cette attribution n'est pas appuyée, et il donne de nombreux et très curieux extraits des chants de ce manuscrit, qui, à côté de pièces encore de style grégorien, renferme des compositions décadentes et des morceaux mesurés de caractère tout à fait extraordinaire.

L'autre volume est une intéressante contribution à l'étude d'une édition du graduel contemporaine de la Médicéenne, et qui, bien que sortie des presses de la firme fameuse Junta, de Venise, et fastueusement imprimée à l'imitation d'un incunable, consacre la décadence irrémédiable où le chant grégorien était alors tombé en Italie.

Ernest Grosjean, organiste de la cathédrale de Verdun : **Pièces pour orgue ou harmonium**, IIe livre. Haton, éditeur, 35, rue Bonaparte, Paris, et chez l'auteur, 5 francs net.

L'excellent organiste de la cathédrale de Verdun, bien connu par le *Journal des organistes*, où il avait succédé à son oncle, et auteur d'une méthode de piano très soigneusement établie (Grus, éditeur), a publié un nouveau livre de pièces d'orgue de moyenne difficulté. La plupart, sans pédale obligée, peuvent être jouées sur l'harmonium. Ce cahier renferme de très bonnes pièces qui enrichiront le répertoire des organistes modestes. Nous avons seulement regretté de n'y pas trouver de composition sur les tonalités liturgiques.

AUG. ET GEORGES SCHMIDLIN : **Jubilemus Deo**, recueil de 60 motets courts et faciles pour une voix d'enfant et plusieurs voix d'homme, petit in-4°, partition de 54 pages, 2 fr. 50 ; parties de chœur, 0 fr. 65. Le Roux et Cie, éditeurs, Strasbourg.

Ce recueil, assez bien choisi, de pièces faciles, mais d'un style très correct, pourra être des plus utiles dans les petites maîtrises, qui ne disposent ni de temps, ni de voix suffisantes pour la préparation des chants à plusieurs parties. Ce recueil, très pratique par conséquent, renferme quelques compositions anciennes, et des œuvres de musiciens alsaciens modernes : Ch. Hamm, Erb, Schmidlin.

A GASTOUÉ : **Salut à 2 voix égales avec orgue**; n° 13 des *Selecta opera*, Biton, éditeur, Saint-Laurent-sur-Sèvre (Vendée), en dépôt au bureau d'édition de la *Schola*. Partition, net : 2 fr.; voix seules, 0 fr. 25.

F. DE LA TOMBELLE : **Regina cæli** à trois voix mixtes (S. T. B.) et orgue ; même collection. Partition, net : 1 fr. 50 ; voix seules, 0 fr. 20.

Deux numéros intéressants des *Selecta opera*, d'écriture simple en même temps qu'élégante, qui conviendront parfaitement à beaucoup de chœurs.

Les Chansons de France : n° 9, consacré à la chanson du « Plongeur » et à l'« Embarquement de la fille aux chansons », qui offrent, dans leurs versions des diverses provinces, tant de curieux rapprochements. Chaque fascicule, 1 fr. 50. Au bureau d'édition de la *Schola*.

LES REVUES (*articles à signaler*) :

Revue du chant grégorien : n° 4. D. J. Pothier : *Alleluia*, ℣ *Veni Regina nostra*, sur une antienne de sainte Hildegarde. Un congressiste : Le congrès de Séville.

Revue musicale : n° 7. J. Combarieu : Le drame lyrique au moyen âge (très intéressant et précis). N° 8. Une lettre inédite de Gevaert sur la façon de battre la mesure et d'indiquer le rythme dans les œuvres symphoniques.

Le Monde musical : n° 5. Jean Huré : Causerie sur le rythme (excellentes idées résumées de très claire façon).

Rassegna gregoriana : nos 3-4 G. Vale : Le chant des lamentations de Jérémie à Aquilée.

Die Kirchenmusik (Paderborn) : n° 4. P.-Cl. Blume : L'*Inviolata Maria* et l'*Inviolata integra*, la double forme du plus ancien trope marial. (Très curieux article où sont rassemblés les divers textes par où on variait ce chant pour les fêtes de la sainte Vierge.)

NOTRE SUPPLÉMENT

Nous commençons aujourd'hui la publication, en supplément, d'un choix d'*accompagnements de chants grégoriens*, fait par M. l'abbé F. Brun, qui veut bien nous donner, à partir du présent numéro, une suite d'intéressantes études pratiques sur ce sujet.

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Quinzième Année | N° 7 | Juillet 1909

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

De l'accompagnement du Chant grégorien

(*Suite*)

IIIe TON
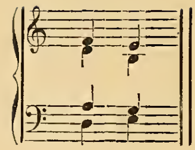
Mi fa sol la si *do* ré mi

Cette gamme de *mi* à *mi* (mineur inverse) est, dit M. V. d'Indy (*Cours de composition*, Ier livre) « la véritable gamme mineure ».

←
Mi fa sol la si do ré mi
T. D. Teneur

« Et, ajoute-t-il, nous sommes autorisés à la considérer comme la véritable gamme *relative* de celle d'*ut* majeur ». Il se trouve précisément que la dominante (teneur) du IIIe ton est *ut*. L'harmonie fera donc de fréquentes incursions dans le ton d'*ut* majeur avec d'autant plus de légitimité que les accords d'*ut* et de *sol* sont souvent dessinés dans les formules du IIIe ton.

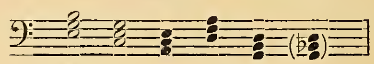
La cadence finale sera la suivante :



Cependant lorsque, dans la même pièce, apparaît plusieurs fois la même cadence finale mélodique, on pourra en varier l'harmonisation. L'accord final pourra être, dans ce cas, soit celui de *la mineur*, qui est l'accord de la *dominante musicale*; soit celui d'*ut majeur*, qui est, en même temps, l'accord de la *dominante grégorienne* et celui du relatif majeur de la gamme mineure inverse de *mi* [1].

A noter que la première et la dernière cadence se terminent par l'accord de la finale ; ce qui était nécessaire, évidemment, pour bien affirmer la tonalité ecclésiastique.

Accords les plus employés pour le IIIe ton :



F. D.

Transposé. Dominante *la*



F. D.

IVe TON

Si do ré mi fa sol la si

Transposé — Mi fa sol la si(♭) do ré mi

Finale Domin.

C'est absolument le « mineur inverse ».
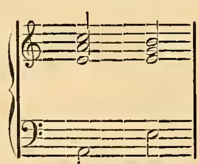
Mi ré do si la sol fa mi

Tonique Domin.
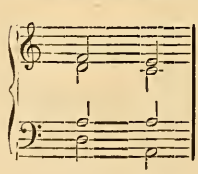
terminant mélodiquement sur le 4e degré (*si*).

La cadence finale et parfaite prendra la forme harmonique suivante :

En finale *si*



En finale *mi*

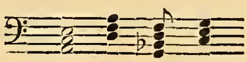


Dom. Ton.

1. Voir à l'Appendice le *Kyrie* harmonisé par M. l'abbé Perruchot (1re cadence : accord de *mi* ; 2e accord d'*ut* ; 3e accord de *la* min. ; 4e accord de *mi* min).
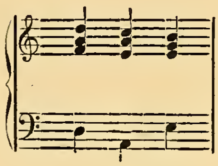
C'est « la véritable cadence parfaite » du mineur inverse (V. d'Indy, *ibid.*). Et c'est du reste celle que le maître a employée pour harmoniser la cadence finale du *Resurrexi* (IVe ton)[1].

Accords les plus employés pour le IVe ton :
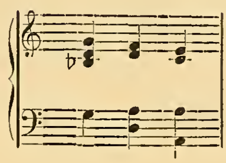


La formule de cadence caractéristique du IVe ton est la suivante :

Finale *si*

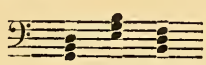


Finale *mi*
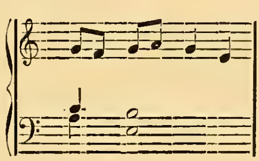


Fin. Dom.

Pour le IVe ton psalmodique (*mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* ♮, *do*, *ré*, *mi*), il faut ajouter les accords où entre le *si* ♮.
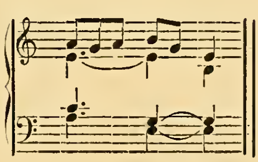


Harmonisation de la cadence psalmodique du IVe ton :
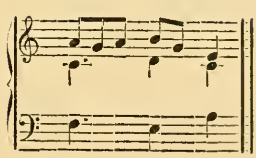


V. d'Indy
(Verset de l'Introït *Resurrexi*)

Psaume



ou



V^e TON

[Fa sol la si (♭-♮) do ré mi fa]
Fin. Domin.

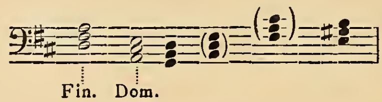
C'est notre gamme majeure moderne avec 4e degré mobile. A noter que la dominante ecclésiastique est la même que la dominante musicale.

Quand, dans la mélodie le *si* est ♮, on peut harmoniser comme pour une modulation (plutôt passagère) dans le ton de la dominante (*ut*).
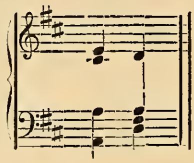
1. *Melodiæ Paschales*, n° 1, au Bureau d'édition.

Accords les plus employés pour le Vᵉ ton :

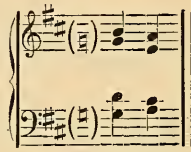
Transposé
Dom. *la*
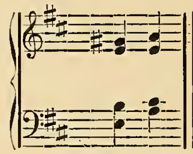


Cadence parfaite finale



Cadence à la dominante
(sans modulation)



Cadence modulante
à la dominante



Il vaut mieux n'employer cette dernière cadence que lorsque le *si* est ♮ *dans la mélodie*. En dehors de ce cas, la « cadence à la dominante sans modulation » caractérise mieux le Vᵉ ton.

VIᵉ TON

Fa sol la si♭ do ré mi fa
Fin. Domin.
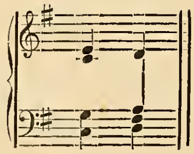
Rien de spécial à dire pour l'harmonisation de ce ton, sinon que c'est le majeur moderne absolu avec fréquence de l'accord de *la* mineur (le *la* étant dominante psalmodique).

VIIᵉ TON
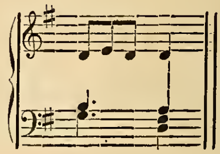
Sol la si do ré mi fa sol
Fin. Domin.

C'est un mode majeur sans sensible.

Cadence finale
Transposition en dominante *la*
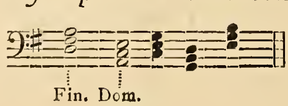


ou



Accords les plus employés pour le VIIᵉ ton :

Transposé. Dom. *la*
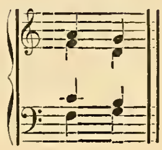


VIIIe TON

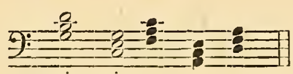
Sol la si do ré mi fa sol
Fin. Domin.

C'est également un majeur sans sensible ; ou encore un majeur (*ut*) terminant sur la dominante musicale (*sol*).

Cadence finale

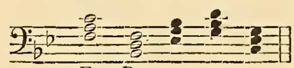


Accords les plus employés pour le VIIIe ton :



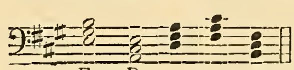
Fin. Dom.

Transposé Dom. *si* ♭



F. D.

Transposé Dom. *la*



F. D.
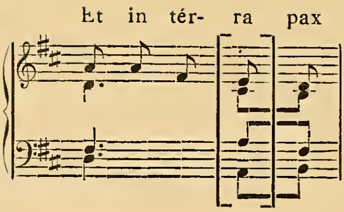
CHAPITRE III

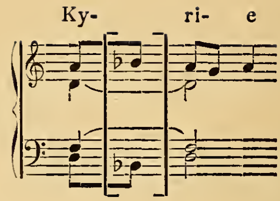
L'ACCOMPAGNEMENT ET LE RYTHME

Le rythme du chant grégorien, comme l'on sait, se rapporte à l'*accent tonique*, à l'*attaque des neumes*, aux *reprises de mouvement* dans les neumes de plus de 3 notes, et enfin à l'*accent métrique* dans « les hymnes dont le chant est *syllabique* et qui appartiennent au genre ambrosien, et dans celles de composition récente dont le rythme suit la mesure de la musique moderne » (Dom Pothier), de même dans quelques « séquences ».

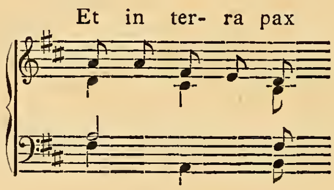
La rythmique de l'accompagnement se modèlera donc sur celle du chant grégorien, et pour cela l'accompagnement devra : 1° ne jamais contrarier le rythme grégorien et 2° faire concorder ses « accents harmoniques » avec les accents toniques, métriques ou neumatiques de la mélodie. Nous comprenons sous le titre d' « accents harmoniques » les appoggiatures, retards, changements d'accords ou d'état de l'accord, tous procédés aptes à souligner harmoniquement un accent mélodique.

I. *L'accompagnement ne doit jamais contrarier le rythme de la mélodie* ; par conséquent, ne jamais accentuer harmoniquement une note simple (*punctum*) privée d'accent, ou une note faible de neume :

A 

B 

Dans l'exemple A le changement d'accord sur la 4e note est incorrect au point de vue rythmique, parce qu'il porte sur une note placée sous une syllabe faible. Ce passage devrait être harmonisé de la façon suivante :



Dans l'exemple B le changement d'accord sous la 2e note (*si* ♭) est également antirythmique, parce qu'il accentue harmoniquement une note qui mélodiquement est faible (2e note d'un *podatus*).

II. *Faire concorder les accents harmoniques de l'accompagnement avec les accents toniques, métriques ou neumatiques du chant.* Donc, autant que possible, réserver les accents harmoniques pour les accents mélodiques. La perfection sera évidemment de garder l'accent harmonique le plus intensif pour l'accent mélodique principal, c'est-à-dire celui qui porte sur le mot principal de la phrase. De cette façon, l'organiste n'accompagnera plus seulement des notes ou des neumes, mais des phrases et des périodes musicales.

Nous verrons l'application de cette IIe règle lorsque nous traiterons de l'accompagnement des chants syllabiques et de l'interprétation des neumes.

CHAPITRE IV

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

Il est bien évident que l'ancien accompagnement, qui donnait un accord à chaque note, ne saurait convenir au chant grégorien, *même pour les chants syllabiques.* Outre qu'il alourdit et gêne la marche de la mélodie, c'est l'accompagnement le plus barbare qui puisse exister, ignorant tout de la souplesse et du rythme grégoriens. Il ne viendrait à personne l'idée d'harmoniser ainsi une mélodie moderne ; le chant sacré, depuis surtout qu'on nous l'a révélé dans toute sa beauté et sa délicatesse, ne mérite-t-il pas mieux que ce vêtement harmonique antimusical au premier chef ? Nous adressant ici à des musiciens, nous n'avons pas besoin d'insister davantage.

Des 3 manières d'accompagner le chant grégorien.

L'accompagnement du chant grégorien peut revêtir trois formes différentes :

Ire Manière : *L'accompagnement reproduit intégralement à sa partie supérieure la mélodie grégorienne.* — C'est la forme la plus usitée et la plus pratique. Elle présente l'avantage de bien *guider* les chanteurs. La plupart des harmonisations que nous donnons sont dans cette manière.

IIe Manière : *L'accompagnateur ne fait que soutenir le chant par des tenues d'accords.* Ce système demande un chœur très exercé et capable de bien donner seul la ligne du chant.

L'organiste n'a à s'occuper ici que des *notes réelles ;* il abandonne au chanteur les notes étrangères à l'harmonie (notes de passage, broderies, appoggiatures, etc.), mais il doit faire mentalement le même travail d'analyse mélodique que dans la 1re *manière*, afin de découvrir les *véritables notes réelles.*

Ce genre d'accompagnement peut fort bien n'être pas rythmique, puisqu'il n'est qu'un fond harmonique le moins mouvementé possible (le rythme du chant se suffira à lui-même, puisqu'aussi bien le plain-chant n'a pas été conçu avec la perspective d'un accompagnement), mais l'accompagnateur ne devra pas contrarier le rythme du chant en plaçant, par exemple, un changement d'accord sous une note non accentuée ; et, s'il veut souligner le rythme par les mouvements de ses tenues, qu'il ait soin de ne le faire qu'aux accents toniques, métriques ou neumatiques. L'*Hæc dies* harmonisé par M. Guilmant est dans cette « deuxième manière ».

IIIe Manière : *Accompagnement concertant.* — L'accompagnement, pour mériter cette épiphète, doit avoir sa forme propre et être indépendant du chant quant à la ligne et même quant au rythme. Il doit, néanmoins, faire un tout avec la mélodie et lui servir, en quelque sorte, de complémentaire.

C'est un genre très difficile à traiter (surtout à improviser) et qui demande un sens très fin de l'équilibre des mouvements, des rythmes et des lignes ; c'est affaire de composition. L'accompagnement concertant nécessite, évidemment, des chantres *très sûrs.*

Nous avons cru intéressant de donner deux exemples de ce qu'on peut tenter dans ce domaine. Pour l'introït *Quasi modo*, M. Déodat de Séverac a écrit un accompagnement d'une forme concertante remarquable. Celui-ci se suffit à lui-même, et l'on dirait d'une mélodie tirée d'une pièce symphonique, tellement cet accompagnement est « organisé » et fait en même temps « corps » avec la mélodie grégorienne. M. Marc de Ranse, pour l'introït *Viri galilæi*, a fait une tentative similaire, mais dans un sens autre ; son accompagnement est concertant, mais aussi et surtout *symbolique* ou, si l'on veut, *pittoresque*, au sens étymologique. Si quelques-uns se sentent effrayés — à tort assurément — de la hardiesse des harmonies (en particulier de la « terminale ») de cet accompagnement, ils seront obligés de convenir que sa *ligne har-*
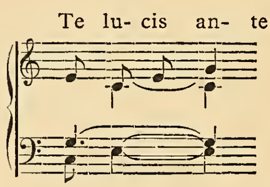
monique est bien dans l'esprit grégorien, du moins dans un côté de cet esprit qui est, dit Gui d'Arezzo (*Micrologue*, chap. xv), « d'imiter les événements racontés par les paroles ». Or, cet introït est composé de deux idées, celle de l'ascension du Sauveur et celle de sa venue future. Ces deux mouvements d'ascension et de descente sont parfaitement dessinés dans la mélodie. M. de Ranse fait suivre la même marche à sa *mélodie harmonique* (concertante et symbolique).

Il pourrait y avoir une 4e manière d'accompagner le chant grégorien qui consisterait en un mélange des deux premières manières ; liberté entière est laissée à chacun pour cela.

De l'accompagnement des chants syllabiques.

Les pièces ou les phrases syllabiques (une seule note par syllabe) ne doivent pas être accompagnées à raison d'un accord par note. Ce procédé, même pour cette sorte de chants, serait, comme nous l'avons déjà dit, lourd et antimusical, à cause de la rapidité relative avec laquelle ils doivent être chantés. Il faut donc tâcher de faire concorder plusieurs notes avec un seul accord.
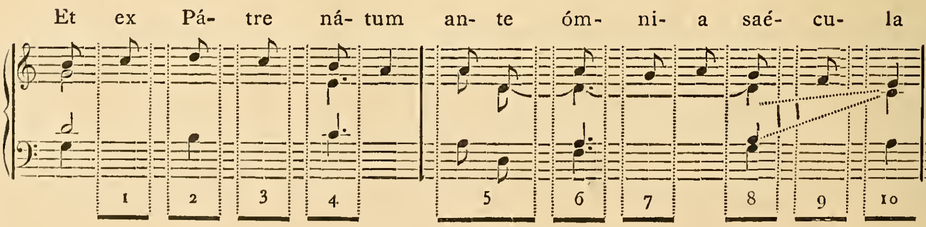
Si une suite de plusieurs notes peut faire partie d'un même accord, le procédé est des plus simples ; on garde cet accord pour toutes ces notes :



Sinon il faut considérer certaines notes comme « étrangères » à l'harmonie (passage, broderie, échappée, anticipation, appoggiature). Les accents toniques ou métriques seront les points de repère de l'harmonie, en ce sens que ce seront les notes qu'ils portent qui seront généralement considérées comme « réelles ». Et il semble bien inutile de faire remarquer qu'une note accentuée ne peut pas être « note de passage », « broderie », « anticipation » ou « échappée ». Parmi les notes étrangères à l'harmonie, l'appoggiature seule, en effet, est propre à accentuer, et elle seule, parmi ces notes, peut se placer sous un accent tonique ou métrique.

Voici deux courts exemples avec explication :

I. *Chant syllabique à accentuation tonique.*



1] Ex. — Préposition précédant immédiatement son régime, n'est pas accentuée ; nous traitons donc sa note (*ut*) comme « note de passage », la note qui la précède et celle qui la suit lui étant conjointes.

2] — Syllabe accentuée : « note réelle ». L'accent mélodique est souligné harmoniquement par le mouvement de la basse, qui amène un changement d'état de l'accord (1er renversement).

3] — Syllabe « commune » : note de passage.

4] — Syllabe accentuée : double accent harmonique (appoggiature et changement d'accord). C'est l'accent harmonique et le plus intensif de la phrase ; il accompagne précisément la syllabe accentuée du mot principal de la phrase : *natum.*

5] — Mot non accentué : sans harmonie, afin de réserver l'accord pour la syllabe accentuée suivante.

6] — Syllabe accentuée : note « réelle » et accord nouveau.

7] — Syllabe commune ; le *sol* est « broderie ».

8] — Syllabe accentuée ; note « réelle », accent souligné harmoniquement par changement d'accord.

9] — Syllabe commune : note de passage.

10] — Repos de la phrase sur l'accord de la dominante du mode (1er) *la*, *do*, *mi.*

(*A suivre.*) Abbé F. BRUN.

N. B. — Désirant terminer dans le présent numéro l'intéressante analyse des quatuors de Beethoven par M. Coindreau, nous remettons au mois prochain les *Nouvelles de la musique d'Eglise;* elles seront consacrées principalement au compte rendu du magnifique Congrès grégorien des Sables-d'Olonne, qui se termine au moment où nous mettons sous presse.

Nous commencerons également, dans notre prochain numéro, une remarquable étude de M. de la Tombelle sur *l'Oratorio et la Cantate.*

Les dix-sept Quatuors de Beethoven

D'APRÈS LES NOTES PRISES A LA « SCHOLA CANTORUM » EN 1900

Au cours de composition du Maître

VINCENT D'INDY

(Fin)

10e Quatuor.

Op. 74 (1810)

en *mi* bémol majeur.

Dédié au prince de Lobkowitz.
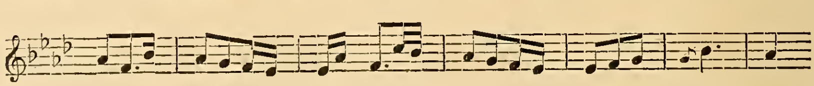
En quatre morceaux, dont deux seulement sur la même tonique, l'*Andante* étant à la *sous-dominante* et le *Scherzo* au *relatif*, cette œuvre est appelée en Allemagne *Quatuor des Harpes*, dénomination suggérée par un passage, dans la première pièce, exécuté en *pizzicato*. Elle fut composée un peu avant la *Sonate pour piano* op. 81 : *Les Adieux*. Voici le jugement que porta sur elle la *Gazette de Leipzig* : « Il est à désirer que la musique ne s'égare pas dans ce genre-là. »

1° *Poco adagio. Allegro.*

En forme *1er Mouvement*, ce morceau est précédé d'une *Introduction* lente contenant trois rythmes qui se rencontreront dans le cours de la pièce, notamment dans la 2e partie du *développement*.

2° *Adagio ma non troppo.*

Andante en forme *Lied* à six parties. La phrase est binaire, et sa conclusion



impressionna sans doute beaucoup Mendelssohn, car on la retrouve dans une de ses symphonies.

A la fin de la pièce revient — est-ce par hasard ou par intention ? — le rythme du Pont du 1er morceau.

3° *Presto.*

C'est un morceau de coupe *Grand Scherzo*, de forme tout à fait régulière, dont le *trio* renferme un chant populaire et qui s'enchaîne à la pièce suivante.

4° *Allegretto con variazioni.*

Le *finale* est composé de sept *variations* sur un thème en deux périodes, variations dont les rythmes rappellent, peut-être intentionnellement, ceux employés dans les différentes pièces de l'œuvre.

11e Quatuor.

Op. 95 (1816)

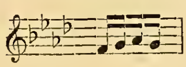
en *fa* mineur.

Dédié à son ami Domanovetz.

En quatre morceaux dont trois sur la même tonique, l'*Andante* étant à la tierce mineure inférieure, *ré* majeur ; cette œuvre accuse, surtout dans le premier morceau, la tendance de Beethoven à dramatiser le *quatuor.*

1° *Allegro con brio.*

En forme *1er Mouvement,* ce morceau s'ouvre par l'exposé de la cellule :



La 1re Idée est formée de deux éléments : un élément rythmique et un élément mélodique.

Le Pont est bâti sur la cellule.

La 2e Idée est en 3 phrases : c'est aussi sur la cellule qu'est basé le second membre de phrase, tandis que c'est l'élément mélodique de la 1re Idée qui constitue le troisième.

A la *réexposition,* la 1re Idée ne fait que s'esquisser, laissant la place à une fausse rentrée de la 2e en *ré* ♭, tonalité qui amène bientôt, et dans toute sa fraîcheur alors, cette Idée au ton principal.

Le *développement terminal* est donné par la cellule.

Les Idées de cette pièce sont dramatiques, et l'on semble assister à la lutte de l'élément rythmique contre l'élément mélodique.

2° *Allegretto ma non troppo.*

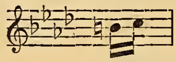
En forme *Lied* à cinq parties, précédée d'une courte *Introduction* de deux mesures qui sera très développée, comprenant un deuxième compartiment en style *fugué,* cette pièce, en *ré* majeur, s'enchaîne à la suivante.

3° *Allegretto assai vivace ma serioso.*

En forme *Grand Scherzo.* Le 1er *trio* est écrit en *sol* ♭, pour *fa* ♯, et en *ré* majeur. Ce ton de *fa* ♯, fort éloigné de *fa* mineur, ton du *quatuor* en général et du *Scherzo* en particulier, s'explique par la nécessité de relier tonalement ce morceau au précédent qui est en *ré* majeur. A la reprise le *trio* reviendra dans ce ton de *ré* d'abord, pour moduler bientôt en *ut,* dominante de *fa* mineur.

4° *Larghetto espressivo. Allegretto agitato.*

C'est un *rondo*, et pas un des meilleurs, précédé d'une *introduction* expressive dans laquelle se trouve exposée la cellule de la pièce :



La conclusion, plutôt inexplicable, semble participer du *drame.*

12e Quatuor.

Op. 217 (1822-1825)
en *mi* bémol.
Dédié au prince Nicolas DE GALITZIN.

En quatre morceaux, dont trois sur la même tonique, l'*Andante* étant à la *sous-dominante*, cette œuvre est admirable.

1° *Maestoso. Allegro.*

En forme *1er Mouvement*, le morceau s'ouvre par une *Introduction* qui joue dans le reste de la pièce un rôle important : ce sont ses trois apparitions qui donneront les assises tonales : *mi* ♭, *sol*, *ut.*

La pièce est monorythmique et la 2e Idée, quoique en trois phrases mais courtes, est à peine marquée; elle est pénétrée par la 1re, coupée, elle, comme une phrase de chanson dont le rythme changera au cours du *développement terminal.*

2° *Adagio ma non troppo e molto cantabile.*

Ce sont sur un thème binaire cinq splendides *variations*, du type de la *grande variation* beethovénienne, la *variation-personnage.*

1re Variation. Ce n'est déjà plus le thème : le rythme est changé, et c'est au violoncelle qu'est confié le rôle important.

2e Variation. En quelque sorte un *duo* des deux violons.

3e Variation. Apparition d'un thème nouveau émané du thème principal dont il ne reste plus que l'ossature.

4e Variation. Seules demeurent les harmonies du thème initial qui ne revient que comme un souvenir.

5e Variation. Cette dernière variation est du genre *décoratif*, ainsi que celles de la *9e Symphonie* : le thème se représente orné d'un rythme nouveau.

Une *conclusion* admirable termine la pièce.

3° *Scherzando vivace.*

Grand Scherzo dont l'idée offre mélodiquement une certaine analogie avec la marche de la *Sonate pour piano* op. 101. Il faut noter dans le cours de la pièce d'assez curieux changements de rythme.

4° *Finale.*

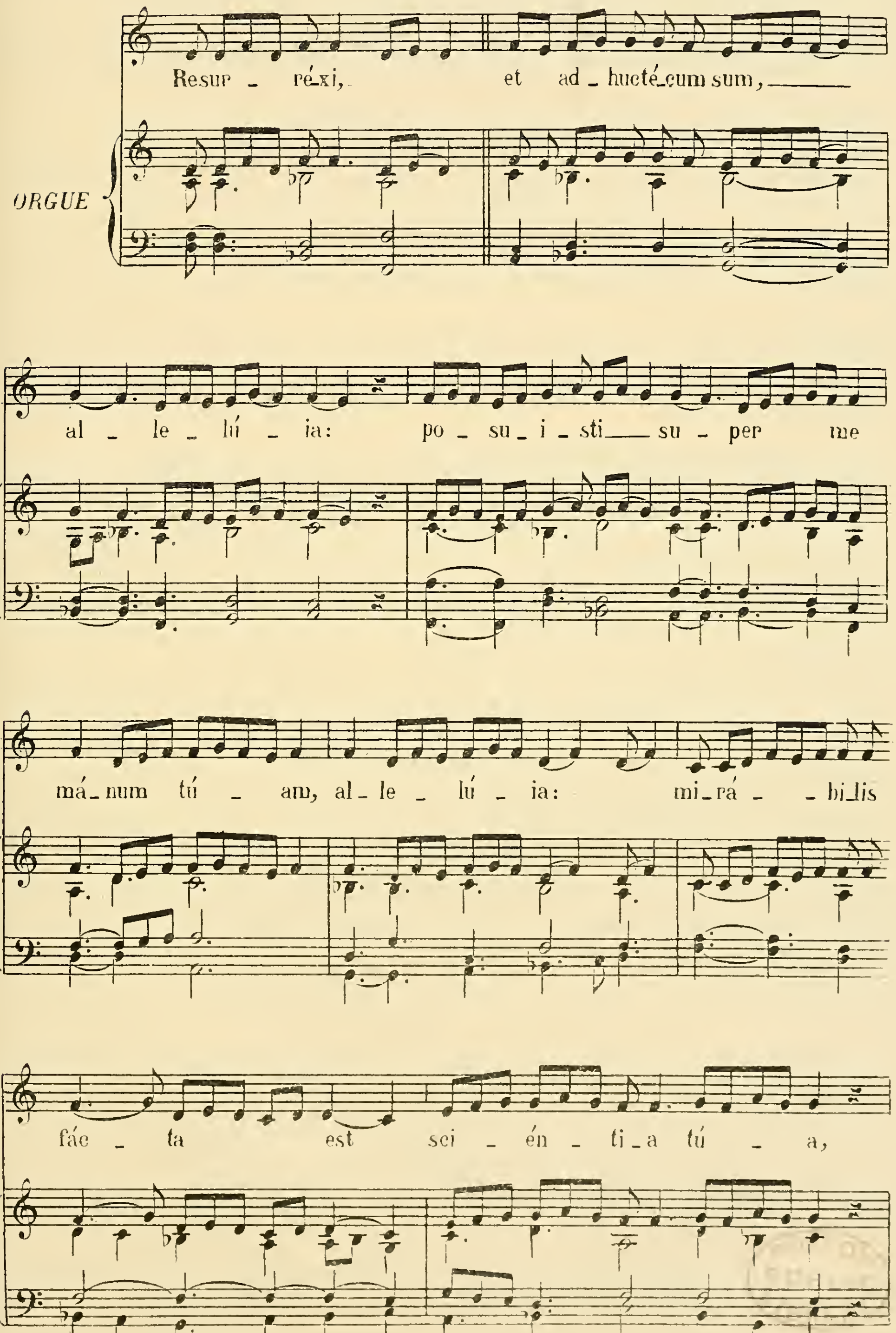
En forme *1er Mouvement* avec une cellule très accusée :

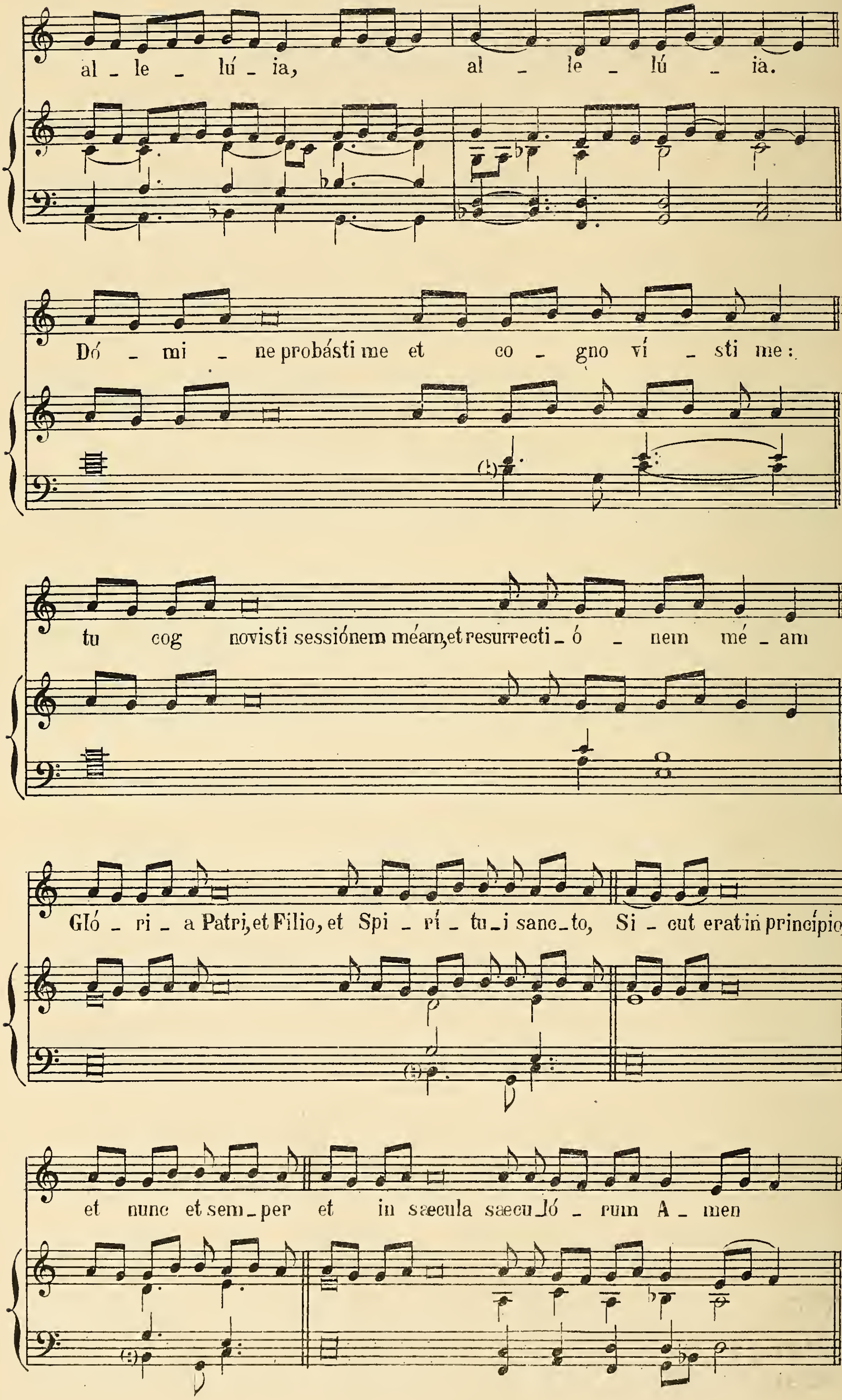


IVe TON

INTROIT " **RESURREXI** "

V. D'INDY

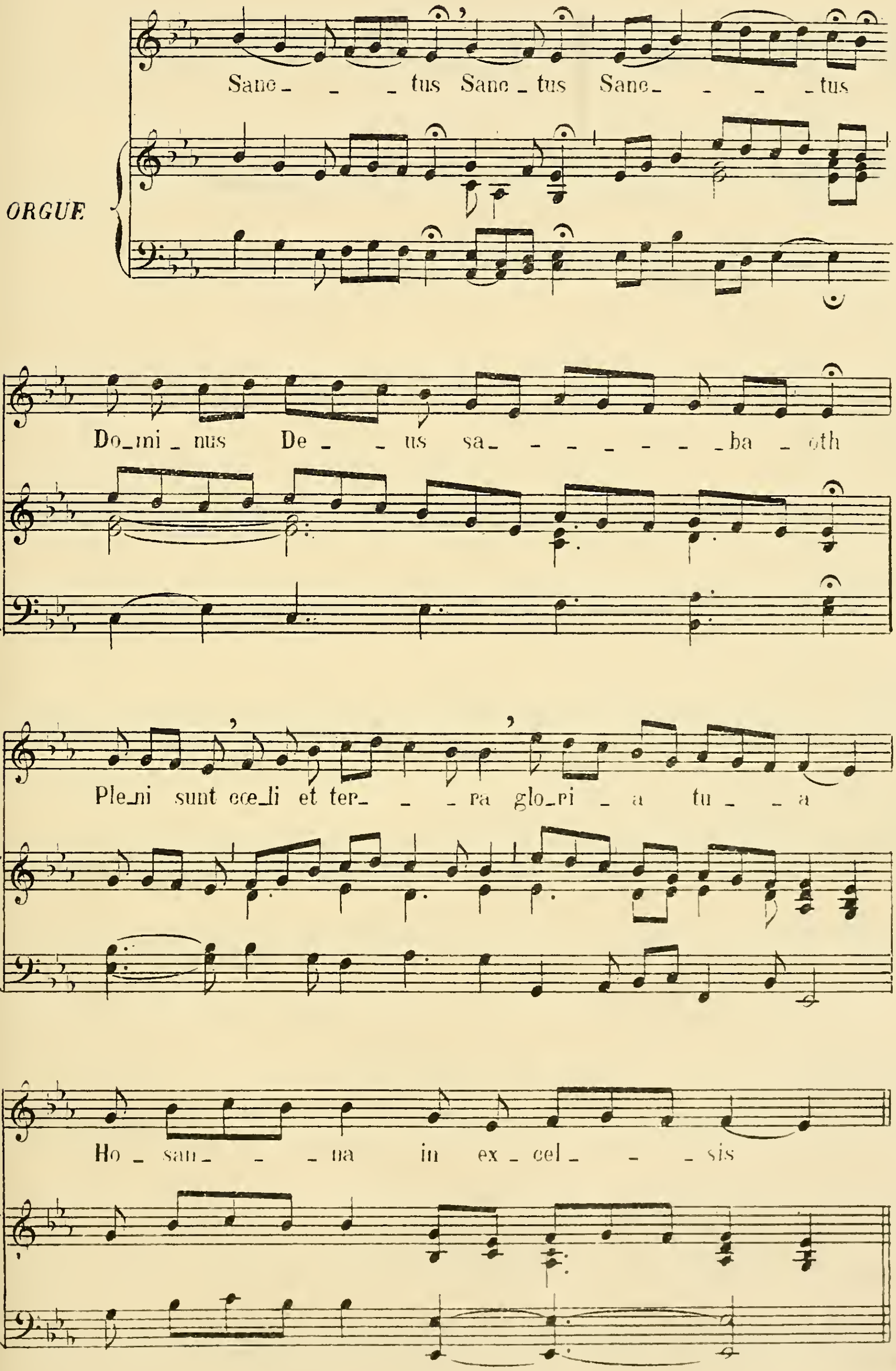


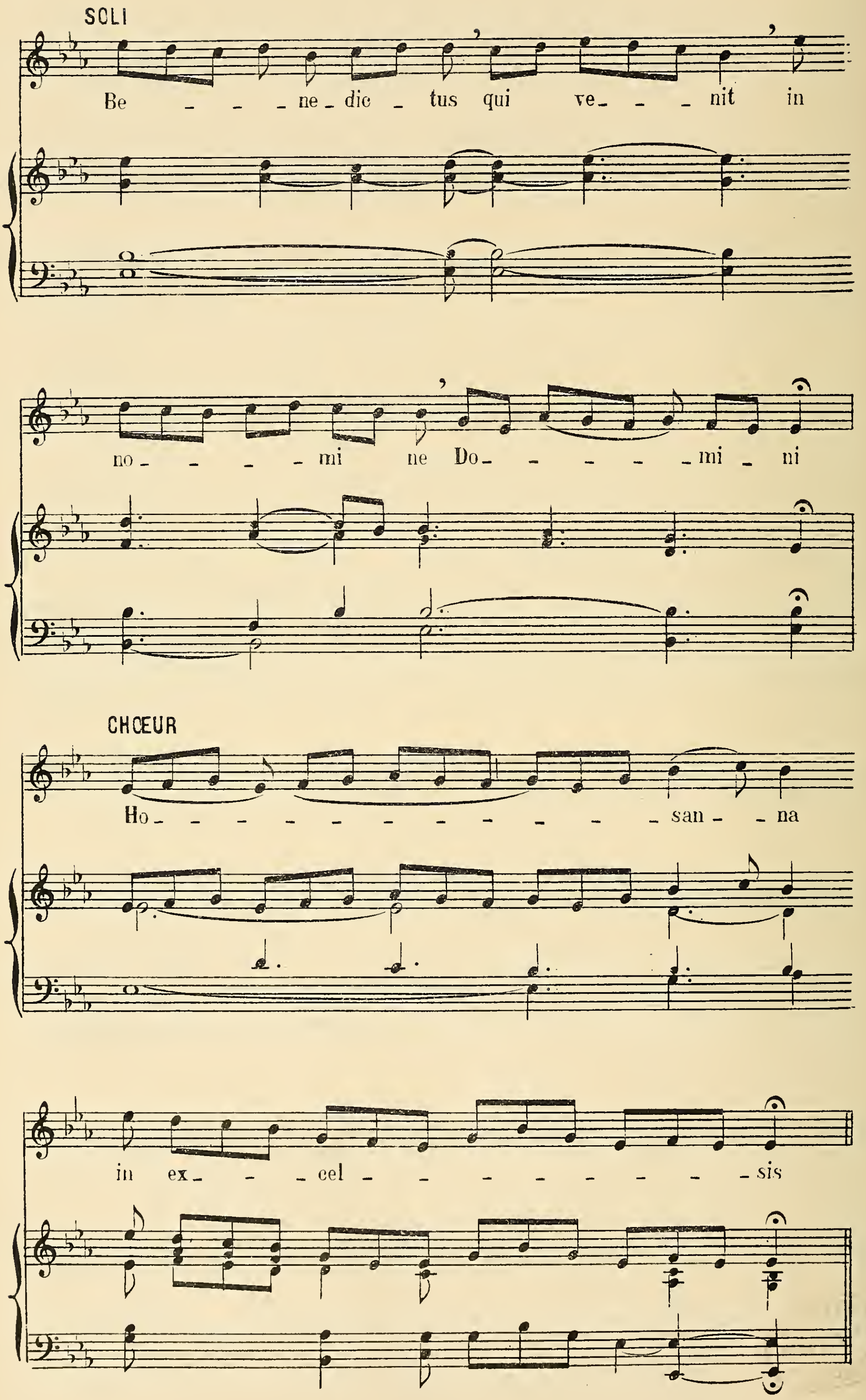

al - le - lú - ia, al - le - lú - ia.
Dó - mi - ne probásti me et co - gno ví - sti me:
tu cog novisti sessiónem méam, et resurrecti - ó - nem mé - am
Gló - ri - a Patri, et Filio, et Spi - rí - tu - i sanc - to, Si - cut erat in princípio,
et nunc et sem - per et in sæcula saecu - ló - rum A - men

Ve TON

SANCTUS *(de la Messe "CUM JUBILO")*

A. GASTOUE




SOLI
Be - - - ne - dic - tus qui ve - - - nit in
no - - - - mi ne Do - - - - - mi - ni
CHOEUR
Ho - - - - - - - - - - - san - - na
in ex - - - cel - - - - - - - - - sis

La 1re Idée, d'allure populaire, est composée de deux éléments, et c'est sur elle qu'est construit le Pont.

La 2e Idée, reprise par Mendelssohn dans le *finale* d'une de ses symphonies, présente quelques mesures d'une écriture très avancée pour l'époque de Beethoven.

Le *développement* en trois parties est très intéressant : dans la 3e les deux thèmes sont traités ensemble en même temps que la cellule.

Une fausse *rentrée* de la 1re Idée à la sous-dominante amène au ton la *réexposition*, privée du Pont.

Le *développement terminal* est curieux : c'est une *grande Variation*, qui fait cependant ici partie intégrante du morceau ; du premier thème Beethoven tire une phrase d'une grandeur indicible, et, par une série de tonalités établies sur une longue série de cadences, l'amène à conclure.

13e Quatuor.

Op. 130 (1825-1826)

en *si* bémol majeur.

Dédié au prince Nicolas de Galitzin.

En six morceaux dont trois sur la même tonique, le premier *Andante* étant à la tierce mineure inférieure, le deuxième à la sous-dominante, et le *Scherzo* à la tierce mineure supérieure, ce *quatuor* est d'une structure très intéressante. Sa composition est postérieure à celle du *14e* et son *finale*, d'une forme assez indéterminée, est la dernière œuvre achevée de Beethoven : il fut écrit en novembre 1826.
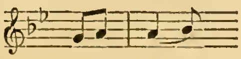
Au sujet du ton de *si* bémol, ton principal de cette œuvre, de *Lenz* a écrit : « On dirait que ce ton rendait le plus fidèlement aux yeux de Beethoven les traits de sa chimère. » La *4e Symphonie*, les *Sonates pour piano* op. 32 et 106, le *trio à l'Archiduc*, le *6e Quatuor*, sont également basés sur cette tonique.

1° *Adagio ma non troppo Allegro.*

En forme 1er *Mouvement*, ce morceau dont le plan tonal est *si* ♭, *sol* ♭, *ré* ♭, est précédé d'une *Introduction* contenant tous les éléments de la pièce, soit à l'état réel, soit à l'état virtuel. Elle présente, pourrait-on dire, la demande que fait l'*Instinct de Douceur*, demande à laquelle l'*Instinct de Violence* répond dans la 2e partie.

La 2e Idée de l'*Allegro*, exposée fragmentairement comme l'a été la 1re, est très pénétrée par celle-ci.

Le *Développement* est construit sur la cellule :



et la *Conclusion* est donnée aussi par elle.

Cette pièce très dramatique expose pour ainsi dire la lutte de la Violence et de la Douceur et se termine par la victoire de cette dernière.

2° *Presto.*

En coupe *Scherzo*, ce morceau est de forme régulière, et offre encore des apparences dramatiques de Violence et de Douceur.

3° *Andante con moto ma non troppo.*

En forme *Sonate sans développement.*

4° *Alla danza tedesca.*

En forme *Scherzo* dont le *trio* module beaucoup.

6° *Adagio molto espressivo.*

Intitulé par Beethoven *Cavatina*, c'est un *lied* dans le style de l'*Andante de la 9e Symphonie.* Dans la 2e partie s'expose encore une idée dramatique de même origine que celles offertes par les première et deuxième pièces : c'est ici l'antagonisme de la Souffrance et de la Placidité. Ce passage est du même esprit que la *Sonate pour piano*, op. 110.

6° *Allegro.*

Le *finale* est en forme *Rondo* et en forme 1er *Mouvement* plutôt cependant en cette dernière. L'idée de *Rondo* n'est évoquée que par la place qu'occupe une 3e Idée, tout au commencement du *développement* : celui-ci est *fugué.*

14e Quatuor.

Op. 131 (1825)

en *ut* ♯ mineur.

Dédié au baron DE STUTTERHEIM.

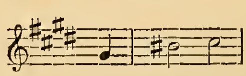
En six morceaux formant chacun un des termes d'une grande formule de cadences ·

Le 1er est en *ut* ♯ mineur.
Le 2e en *ré* majeur (*sixte napolitaine*).
Le 3e en *la.*
Le 4e en *mi.*
Le 5e en *sol* ♯.
Le 6e en *ut* ♯.

Ce *quatuor*, édité par *Schott*, fut payé par lui 80 ducats, environ 240 francs. Il est en général composé de morceaux d'une forme particulière qui s'éloigne de la forme *Sonate.* Dans tout le cours de cette œuvre il est à remarquer que Beethoven est préoccupé de la *Sixte napolitaine.*

1° *Adagio ma non troppo e molto espressivo.*

C'est une sorte de longue *Introduction* en forme *fuguée*, parfois du style de *Josquin de Près*, dont le dessin du *sujet* :



se répercutera dans toutes les autres pièces.

2° *Allegro molto vivace*. En forme *Suite*, c'est-à-dire allant de la tonique à la dominante avec retour à la tonique. Le dessin :



reparaîtra souvent dans le *quatuor*.

3° *Allegro moderato Adagio*, *Andante ma non troppo e molto cantabile*.

Ce sont, précédées d'un *Récit* du genre de ceux de la 9e *Symphonie*, 8 *Variations* sur un thème moins bien choisi que celui employé dans le 12e *quatuor*.

Les : 1re, 3e (celle-là étant de toutes la moins intéressante) et 6e *Variations* sont du genre *décoratif*. Sauf la 8e, plutôt un *développement*, les autres sont *amplificatrices*. La 2e est fondée sur les harmonies caractéristiques. Dans la 4e apparaît le thème sous l'ornement de ces mêmes harmonies qui sont présentées nues dans la 5e. La *Conclusion* est donnée après la *Réexposition* du thème par son propre agrandissement.

4° *Presto*.

En forme *Grand Scherzo*. Le *trio* est à la sous-dominante, et il faut même par là s'expliquer l'effet de dominante qu'apporte à la fin le retour de la tonique.

5° *Adagio quasi un poco andante*.

Lied simple très court.

6° *Allegro*.

En forme 1er *Mouvement*, le *finale* provient harmoniquement de la *fugue* du début de l'œuvre. Un développement *fugué* rappelle également comme genre celui de la première pièce.

Dans la *Réexposition*, la 2e Idée est d'abord développée en *ré* majeur *sixte napolitaine* du ton principal, pour justifier le ton du 2e morceau.

Le *développement terminal* conclut en majeur.

15e Quatuor.

Op. 132 (1826)

en *la* mineur.

Dédié au prince Nicolas DE GALITZIN.

Comme composition antérieure de quelques mois au *13e*, ce *quatuor* est formé de cinq pièces, dont quatre sont établies sur la même tonique, deux fois changée de mode, l'*andante* étant écrit sur la gamme grégorienne de *fa* avec le *si* ♮.

1° *Assai sostenuto. Allegro*.

De forme nouvelle, ce morceau est en 3 *expositions*, la 1re à la tonique, la 2e à la dominante, la 3e à la tonique majeure, mais chacune toujours précédée

de l'*Introduction*, phrase de Tristesse, qui, par son dessin caractéristique, semble dès le début détenir la clé de la pièce.

La 2e Idée, qui sert de début à la 3e Exposition, est exposée d'abord en *fa*, à sa place normale, et est composée de 3 grandes phrases.

Ce morceau est un modèle : il est à la fois très beau et admirablement architecturé, bien que très différent de la forme usuelle.

2° *Allegro ma non tanto.*

L'Idée de ce *Scherzo*, de forme ordinaire, est de coupe *lied*. Le *trio* est dans la même tonalité.

3° *Molto adagio.*

Andante remarquable, de forme *lied* en cinq parties, dont les compartiments impairs sont établis sur un *chora* à cinq parties, varié souvent comme celui du *finale* de la 9e *Symphonie*; cette *Canzona* offre l'image des impressions successives de l'auteur : sa maladie, sa souffrance et comme un remerciement pour sa guérison. Du même ordre d'idées que l'*arioso* et le *finale* de la *sonate pour piano* op. 110, il apparaît toutefois que cet admirable morceau n'est pas la reproduction, mais bien le complément de l'œuvre citée.

4° *Alla marcia assai vivace.*

Cette *marche*, établie sur une phrase binaire, est la Suite poétique de la pièce précédente : le malade guéri se remet en route. Le *finale* s'esquisse dans les dernières mesures.

5° *Allegro appassionato.*

Le *finale* est un *rondo* dont le refrain est exprimé quatre fois. Toute la musique de Mendelssohn semble sortir de cette composition.

16e Quatuor.

Op. 135 (1826)
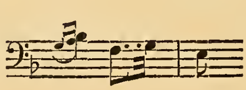
Fa majeur.

Dédié à Johann Wolfmeier.

En quatre morceaux dont trois dans la même tonique, l'*andante* étant à la tierce moyenne inférieure.

1° *Allegretto.*

En forme 1er *Mouvement*, ce morceau est précédé d'une sorte d'interrogation.



qui est le thème caractéristique de la pièce et — peut-être — la clé du *finale*. Il est de forme régulière : toutefois la circulation du thème interrogateur lui donne une physionomie particulière.

2° *Vivace.*

Scherzo de forme régulière dont le *trio* présente en son second élément une *musette* plus pittoresque qu'intéressante.

3° *Lento assai cantante e tranquillo.*

C'est un *andante* en 3 parties de la même essence dramatique que la *Canzona* du *15*e et que l'*Andante* de la *Sonate pour piano* op. 110 : le tourment de la maladie qui vient troubler la quiétude du repos. Il convient de remarquer l'extrême simplicité des moyens employés dans cette pièce superbe pour obtenir un *maximum* d'expression : il n'y a *aucune* modulation.

4° *Grave ma non troppo tratto.*

Ce *finale* a été intitulé par Beethoven : « Der Schwer gefasste Entschlüss », c'est-à-dire « L'entreprise difficile ». Faut-il ajouter foi à l'anecdote que rapporte *Schindler*, croire que Beethoven, ennuyé par sa gouvernante lui demandant à tout instant : « Faut-il faire cela ? » répondait avec vivacité : « Il faut le faire ! » que de cette impatience serait né ce morceau ? On ne sait. Il est plus simple de penser que ce sont ici des thèmes populaires qui sont traités.

Ce *finale*, assez vulgaire d'ailleurs, notamment par sa seconde Idée, est de coupe *1*er *Mouvement* et de forme régulière.

17e Quatuor (1).

Op. 133 (1825)

en *si* bémol.

Grande Fugue tantôt libre, tantôt recherchée.

Dédiée au Cardinal Archiduc Rudolph.

Cette *grande Fugue* fut composée en 1825 en même temps que les cinq premiers morceaux du 13e *Quatuor* à qui elle devait primitivement servir de *finale*. Une fois achevée, la trouvant sans doute trop importante pour clore une œuvre déjà longue, Beethoven la remplaça par la pièce terminale dont il a été parlé plus haut en même temps que de l'op. 130, et fit de celle dont il est question ici l'objet d'un quatuor spécial.

C'est une *Fugue* à deux sujets et à variations. L'unité de l'œuvre est donnée par un Thème principal, *contre-sujet* de la 1re Fugue qui devient *Sujet* de la 2e.

On peut, pour en faciliter l'analyse, la diviser en six grandes parties, subdivisées elles-mêmes.

I. — Introduction.

Exposition, dans des tons voisins amenant celui de la dominante, du thème principal sous ses 4 aspects importants :

1. Ce quatuor qui, par sa coupe spéciale, ne fait guère partie de l'ensemble des Quatuors de Beethoven, ne figure pas aux programmes du *Quatuor Zimmer*. C'est volontairement qu'il n'y a pas été introduit. C'est volontairement aussi que nous avons publié ici l'analyse de cette œuvre pour les érudits et curieux de la musique dont la lecture sur le livre leur donnera certes une satisfaction plus grande que celle de l'audition réalisée.

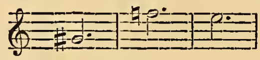
1° Dans la forme de *contre-Sujet* de la 1re Fugue ;

2° Dans le rythme de la 2e Fugue ;

3° Dans la forme de *sujet* de la 2e Fugue ;

4° Accompagné par le rythme du *contre-Sujet* de la 2e Fugue.

Ce thème principal contient la cellule génératrice de toute l'œuvre.



II. — 1re Fugue,

Comprenant trois variations.

1° Enoncé du *contre-Sujet* seul.

Exposition de la Fugue selon les règles normales. 4 entrées (S. R. S. R.).

Le thème issu de la cellule est caractérisé par l'étendue de ses intervalles mélodiques.

Épisode par le rythme.

Reprise du *Sujet* à une seule partie amenant la :

2° *1re Variation.* Par le *Sujet* exposition (S. R.) à la sous-dominante sur un rythme nouveau en triolets.

Episode par la tête du *Sujet.*

Comme plus haut, reprise à une seule partie, cette fois non pas du *Sujet* mais de la *Réponse* amenant :

Par la *Réponse* altérée une exposition (R.) au relatif.

Épisode par le rythme du sujet.

3° 2e *Variation.* En *si* bémol, ton principal, exposition (S. R.) avec un rythme nouveau en doubles croches.

Épisode par le rythme du *Sujet* accompagné par les doubles croches.

4° *3e Variation.* Au ton, exposition (S. R. S. R.). Le *Sujet* varié emprunte le rythme des triolets.

Comme dans les deux premières subdivisions, la reprise du *Sujet* à une seule partie amène la :

III. — Deuxième fugue,

Comprenant également trois variations.

1° *Ré* bémol. Comme dans la 1re Fugue, énoncé du nouveau *contre-Sujet* seul, issu de la cellule, sur un rythme annoncé dans l'*Introduction.*

Exposition (S. R. S. R.) où le nouveau *Sujet* est le *contre-Sujet* de la précédente Fugue.

Épisode d'abord par la *Réponse* en canon, puis par le *Sujet* développé.

Développement du *contre-Sujet* qui amène la :

2° 1re *Variation.* En *si* ♭, ton principal, exposition (S. R.) de la 2e Fugue sur un rythme entendu dans l'*Introduction.*

Épisode par le *Sujet* dans ce rythme.

Réexposition, comme dans la 1re Fugue, mais ici à deux parties, du *Sujet* amenant la :

3° 2e *Variation. En la* ♭ exposition (S. R. S. R.) du *Sujet* par augmentation sur le *Sujet* renversé avec le rythme de la 1re variation.

4° 3e *Variation.* Divertissement sur le *Sujet* par diminution et très modulant.

IV. — Développement des deux fugues en trois parties.

1° Divertissement par le dessin du premier *Sujet.*

2° Divertissement par le premier *Sujet* et la tête du second.

3° Divertissement par le deuxième *Sujet*, droit et par mouvement contraire, avec le deuxième *contre-Sujet* et le rythme du premier, amenant la :

V. — Réexposition au ton.

1° Réexposition, et reprise de la 1re variation, de la 2e Fugue.

2° Développement de la 2e Fugue.

VI. — Conclusion

en *si* ♭ ton principal.

1° Souvenir de la 1re Fugue par son *Sujet.*

2° *Sujet* de la 2e Fugue.

3° Péroraison par le premier *Sujet* droit sur l'augmentation du deuxième avec le rythme en triolets de la 1re Fugue.

4° Fin par l'affirmation de la cellule de l'œuvre très agrandie.

Paris, 5 avril 1909.

Pierre Coindreau.

La Logique du Rythme musical

(*Suite*)

En quoi consiste donc réellement la liberté du rythme ?

D'abord en ce que la structure de la phrase musicale repose, non pas sur des *kola* d'une égalité mathématique et fondus dans le même moule, comme ceux de l'exemple donné ci-dessus, mais d'une variété d'étendue qui n'exclut cependant pas la proportion et l'harmonie.

En second lieu, en ce que l'accent rythmique, au lieu d'arriver à intervalles fixes périodiques, s'échelonne dans le cours de la phrase, avec une certaine indépendance et beaucoup de naturel.

Les divisions (incise et *kola*), puis l'accent, tels sont, nous l'avons démontré, les deux facteurs principaux, dont l'un façonne le *corps* du rythme et l'autre en constitue l'*âme*.

Quant aux combinaisons de durée, elles sont, nous le répétons, comme de menus détails de sculpture, servant à l'embellissement, à la richesse du corps rythmique.

En effet, le pied métrique qui en est la base, en entrant dans le cours du rythme naturel, perd son individualité propre, comme il arrive à celui du vers latin ou grec dans le fait de la lecture, de sorte que l'effet proportionnel des longues et des brèves, au lieu de demeurer la propriété de la métrique, devient invinciblement celui de la phrase rythmique, à moins cependant qu'on ne veuille à tout prix, contre la nature et la logique, user du rythme artificiel ou mesuré, par le moyen des « temps forts » officiels.

C'est en quelque sorte la loi de l'assimilation, en vertu de laquelle les êtres vivants transforment en leur propre substance les substances dont ils se nourrissent.

Le pied métrique vient servir d'aliment au rythme naturel, qui alors se l'approprie et le réduit à la qualité d'accident et de simple ornement.

Ce sont là de superbes théories, direz-vous ; mais où aller chercher ce rythme, aux allures si libres, si larges, si souples, sinon dans l'imagination de quelque rêveur d'utopies et de libertés idéales ?

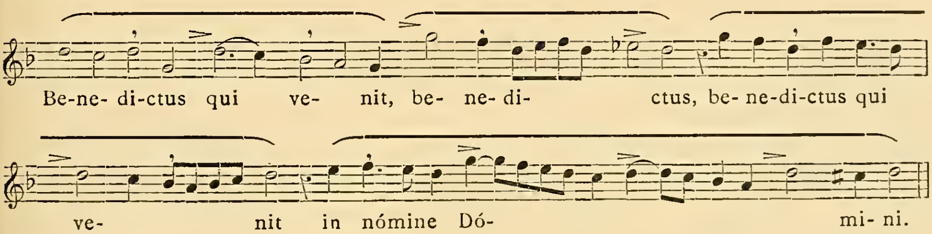
Pardon, nous pouvons nous rendre le témoignage de nous être tenu

jusque-là sur le terrain du positif, et nous espérons bien, pour la question qui nous occupe en ce moment, ne point aller nous perdre dans le vague de l'idéal !

Si la musique moderne se montre assez avare d'exemples en rythme libre, il n'en est pas ainsi de celle des Primitifs, laquelle, nous osons le dire, vit sous ce rapport en pleine atmosphère de liberté. Un seul exemple choisi entre mille suffira pour le démontrer.

Nous l'empruntons à un *Benedictus* de Palestrina, pièce dont le motif est éminemment grégorien.

Nous la notons comme dans l'original, c'est-à-dire sans barres de mesure :



Cette splendide période se compose de quatre *kola* qui sont traités avec une telle liberté, que chacun d'eux a son étendue particulière [1]. Figurez-vous quatre vers se suivant et chacun d'une envergure différente. Qui néanmoins osera accuser Palestrina d'avoir mal équilibré sa phrase ?

Quelle oreille bien formée osera protester contre ce défaut de régularité ?

Tout simplement l'immortel contrapontiste a voulu composer en style libre et développer sa mélodie avec l'ampleur et le sans-gêne de la phrase grégorienne dont la structure a si longtemps servi de type à la musique figurée !

Et l'accent rythmique, ordinaire ou expressif, voyez comme il se place sans aucun souci de régularité, attentif seulement à mettre en relief les sons qui y ont droit et de par la logique et de par le sens musical !

En vérité, comme on respire à l'aise, comme les poumons se dilatent sur cette terre classique de la liberté rythmique !

Comme cette liberté contraste avantageusement avec la régularité monotone et étroite de notre musique moderne !

C'en est fait : la nature a deux façons de rythmer ; dans le style régulier ou dans le style libre. L'artiste use à son gré de cette double faculté ; aussi trouvons-nous dans toutes les branches de l'art la réalisation de ces deux styles qui sont la source d'une admirable variété de productions.

L'un a établi son fief dans la musique moderne, l'autre dans la musique ancienne.

(1) Les *incises* sont traitées avec presque autant de liberté.

Mettons-nous bien toutefois dans l'esprit que tous les deux sont des produits de la nature, les seuls qui soient sains, de bon aloi et aient droit à la circulation.

En conséquence, coupant court à tout jamais avec nos vieux préjugés et foulant aux pieds la théorie bâtarde du rythme *artificiel* ou *mesuré*, tenons ferme à la distinction exclusivement vraie et légitime de rythme *naturel régulier* et de rythme *naturel libre.*

IX

On a énoncé ce fait, et avec raison, que le plain-chant est la *prose* de la musique.

Qu'est-ce à dire, sinon qu'il a été conçu en rythme libre, bien plus, en rythme oratoire, sans aucun souci des combinaisons de longues et de brèves, qui, nous le savons, sont l'essence même de la métrique et ne peuvent entrer dans l'économie du rythme naturel qu'à titre d'attribut accidentel ?

Ce fut comme une révélation quand, en 1880, Dom Pothier mit au jour ses théories si fameuses et si bien documentées sur le rythme grégorien ; ce fut là comme le point de départ d'une orientation toute nouvelle dans l'étude de la rythmique musicale ; ce fut un monde nouveau qui s'ouvrit aux regards stupéfaits des musicologues modernes.

Les uns fermèrent les yeux pour ne rien voir, pour ne rien sacrifier des théories routinières, de l'empirisme du passé ; les autres, blessés dans leur amour-propre, firent une levée de boucliers contre ce qui n'était pour eux qu'une doctrine hétérodoxe, un système de rêveur, une élucubration de moine novateur, etc. ; d'autres enfin, et non des moindres, tels que les Guilmant, les Vincent d'Indy, les Bordes ; et à leur suite toute une pléiade de musiciens, de musicologues de valeur, rendirent hommage à la splendide découverte du savant bénédictin, saluant en lui le grand restaurateur du rythme grégorien aussi bien que du texte authentique de la cantilène sacrée.

Désormais l'application du rythme oratoire à la mélodie traditionnelle devint comme un dogme fondamental auquel des milliers de musiciens et de chanteurs donnèrent leur adhésion, prenant aussi l'engagement de le propager, de le faire respecter sur toute la ligne.

Toutefois, à côté de cette haute école, connue sous le nom d'école de Solesmes et dont l'enseignement s'appuie sur l'archéologie, l'histoire et la logique, quelques autres s'élevèrent pour la battre en brèche.

Bâtie sur le roc, avec un aspect aussi imposant, aussi redoutable que le monastère lui-même auquel elle a emprunté son nom, elle a résisté jusque-là à tous les assauts, ne cessant tous les jours d'étendre son influence, sans que rien puisse entraver sa marche en avant.

Les préjugés tombent devant les résultats qu'elle obtient, et on peut

dire que la conquête du monde lui est assurée dans un avenir plus ou moins prochain.

Le rythme oratoire est le rythme *natif* du chant grégorien.

Nous voulons d'abord le démontrer d'une façon négative, en faisant le procès des divers systèmes qu'on a tenté de lui opposer.

I. — En mai 1897 parut une plaquette sous ce titre : *L'art dit grégorien, d'après la notation neumatique* [1].

L'auteur admettait avec Dom Pothier : 1° que les neumes primitifs *virga* et *punctum* sont empruntés aux grammairiens et figurent, l'un l'accent aigu, l'autre l'accent grave ; 2° que le rythme du chant grégorien est celui-là même de la prose latine et que la méthode des mensuralistes doit tomber sous l'anathème.

Jusque-là, c'est l'accord parfait, mais voici venir la dissonance sans résolution.

Dom Pothier dans ses *Mélodies grégoriennes* avait posé ce principe : « La formule s'exprime par des sons multiples, toutefois si intimement liés, que les auteurs en parlent comme d'une seule note » : *Plures chordae sonant dum una nota profertur.*

Pour eux, le *podatus* est une note, la *clivis* une note, le *torculus*, le *porrectus*, chacun une note, etc...

D'après Dom Pothier, les théoriciens du moyen âge, en assimilant la formule à une note unique, ont voulu nous faire entendre que les sons qui la composent doivent être aussi unis entre eux que les syllabes d'un mot, et certes, on peut dire que l'union est assez intime.

Aussi, pour l'illustre bénédictin, dans le chant syllabique comme dans les vocalises, chaque formule répond-elle à un mot du discours ; en conséquence, le *podatus* et la *clivis* équivaudront à des mots de deux syllabes, le *torculus* et le *porrectus* à des mots de trois syllabes, et ainsi de suite, chaque son vaudra en moyenne un temps.

Quant au musicologue en question, à part le chant syllabique, pour lequel il admet la théorie de Dom Pothier, il prétend que les indications des *Codices neumatiques* s'opposent formellement à l'application de la même théorie aux formules des vocalises.

Il existe dans l'écriture neumatique une fusion si parfaite, si intime entre les sons, que cette fusion, pense-t-il, ne peut être réalisée dans l'exécution, que si la formule est émise dans l'espace d'un temps et n'a pas plus de durée qu'une syllabe ordinaire.

Bref, Dom Pothier admet exclusivement la théorie du *groupe-mot ;* notre auteur, en l'admettant pour le chant syllabique, la rejette pour le chant neumé, auquel il applique celle du *groupe-syllabe* ou *groupe-temps.*

(*A suivre.*) Abbé C. Marcetteau.

1. L'auteur est M. Georges Houdard.

BIBLIOGRAPHIE

Camille Bellaigue : **Les époques de la Musique**, 2 tomes in 18, brochés. Paris, Delagrave, 1909, 3 fr. 50.

Ces deux volumes, composés d'articles publiés à des époques diverses, offrent une « suite d'aperçus ou d'essais » extrêmement intéressants pour les lecteurs curieux d'histoire de l'Art. Sous une forme charmante, ces deux volumes contiennent une « substantifique moelle » profitable également à ceux qui savent et à ceux qui veulent apprendre.

Le tome I s'arrête à Mozart en passant par : l'Antiquité, le Chant grégorien, Palestrina, les Maîtres de la Renaissance, l'Opéra récitatif, la Cantate et l'Oratorio. Le chapitre consacré au chant grégorien, touchante évocation de la vie, de la science et de l'art bénédictin, formerait comme une claire chapelle de style flamboyant dans le monument « treizième pur » qui s'appelle : *les Mélodies grégoriennes* de D. Pothier.

Aux pages consacrées à la cantate et à l'oratorio, M. Bellaigue a voulu seulement célébrer : Emilio del Cavaliere, Carissimi, Schutz, J.-S. Bach, G.-F. Haendel. Ils sont traités avec un respect affectueux ou une grande magnificence : il n'y a pas de ces fameux et trop faciles parallèles entre Bach et Haendel !... Avec Mattheson, rangeons-les par ordre alphabétique ! propose M. Bellaigue, et il commence par superbement esquisser le portrait de... Georges-Fréderic Haendel à grands coups de fusain. L'auteur se souvient d'avoir écrit en 1892 certaines pages intitulées : l'*Héroïsme dans la musique*[1], et parlant de Haendel avec enthousiasme (peut-on d'ailleurs parler de lui sans passion?) n'oublie pas de rappeler maint hommage rendu par Beethoven au retentissant historien des prophètes et des guerriers de l'ancien Testament.

A Jean-Sébastien Bach sont consacrées des pages plus mystérieuses, mais non-moins émues : l'auteur s'attache à mettre en valeur la direction lyrique et mystique avant tout de l'auteur des cantates ; « il n'a d'autre héros que Jésus-Christ » et sa musique excelle à représenter l'action de Jésus-Christ en nous.

Le tome II nous conduit de Mozart à Richard Wagner, étudiant tour à tour : l'Opéra mélodique, Mozart, la Sonate pour piano, la Symphonie, Beethoven, l'Opéra comique, le grand Opéra français, l'Opéra symphonique, Richard Wagner.

M. Bellaigue n'a pas moins d'éloquence pour célébrer Mozart et surtout Beethoven que leurs illustres prédécesseurs ; les chapitres sur l'Opéra comique et le grand Opéra nous invitent à contempler une dernière fois et à les aimer d'un amour « en quelque sorte historique et rétrospectif » ces grands spectacles qui ne touchent plus.

Aimez ce que jamais on ne verra deux fois.

Cependant Wagner apparaît, qui va transférer à la musique du théâtre le génie de la symphonie. Son œuvre est le « sommet de l'opéra symphonique », mais plusieurs degrés conduisent de l'*Orfeo* de 1607 au *Parsifal* de 1882, de Claudio Monteverde de Crémone à Richard Wagner : Rameau, Gluck, Beethoven, Weber, Berlioz. Tous proposent tour à tour de glorieuses solutions à l'éternel problème du rapport entre la poésie et la musique. Wagner, lui, propose la « solution par le nombre » et apporte une « musique foule » comme a dit naguère Amiel, et profondément...

Mais les paroles d'un Wagner même passeront, et fermant son livre, M. Bellaigue se rappelle « sinon pour y souscrire, au moins pour y rêver », d'autres paroles, plus vieilles et plus profondes :

Multiplicasti gentem, non magnificasti lætitiam.

Félix Raugel.

1. *Revue des Deux Mondes*, t. CXIV, 1892.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Quinzième Année | N° 8 | Août 1909

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e^)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

L'Oratorio et la Cantate

Le but de cette étude est, après avoir suivi les évolutions diverses de l'oratorio jusqu'à nos jours, de chercher à déduire quelles peuvent être ses destinées, s'il doit revivre et fournir encore une nouvelle carrière, soit en s'incorporant, dans sa tenue austère, les innombrables découvertes modernes de la technie musicale, soit en faisant appel à l'aide rajeunissante de la mélodie populaire et du chant grégorien ; ou s'il doit se contenter, en face des éternels modèles du dix-huitième siècle, d'en dogmatiser les monuments sans tenter d'en ériger de nouveaux. Autrement dit, si l'oratorio, à notre époque, subit le sort commun avec l'architecture religieuse, qui bâtit encore des églises, magnifiques parfois, mais n'élève plus les poèmes de pierre que furent les cathédrales.

Pourtant, avant d'en arriver à ce point de notre étude, avant même d'établir la chronologie de l'oratorio, il n'est pas indifférent de l'analyser dans ses origines. Car, si nous nous contentions de le considérer tel que le laissèrent à Bach et à Haendel leurs immédiats précurseurs, Schutz et Carissimi, l'étude serait loin d'être complète, l'intérêt étant,

précisément, de connaître comment cette forme parvint, en se perfectionnant, jusqu'aux maîtres qui l'ont immortalisée.

Il serait puéril de remonter à l'excès dans le passé et de vouloir trouver dans la tragédie grecque une analogie, fertile en déductions peut-être, ou chercher dans les poèmes hindous quelque vague système qui pourrait faire pressentir un prototype. Tout cela serait loin, subtil et prétentieux. Contentons-nous donc de savoir par quelles étapes, depuis son existence définie, est arrivé jusqu'à nous l'oratorio, issu du motet, parent éloigné des vieux mystères, se rattachant lui-même aux drames liturgiques qu'on voit apparaître au commencement du XIIIe siècle.

Si la musique rituelle fut, dès les temps les plus reculés, celle qui devint plus tard la mélodie ambrosienne, puis grégorienne, absorbant sous ce nom toutes celles antérieures, la véritable musique, à l'Église, remonte aux motets. En réalité, le motet existait bien avant d'être utilisé dans les cérémonies. C'est peu à peu que les « déchanteurs », patients pionniers de la polyphonie, arrivèrent, au prix de quel labeur, à combiner d'abord deux voix, puis un plus grand nombre, jusqu'au moment où ils parvinrent à faire concorder tout un échafaudage de parties différentes. Mais alors ce fut un débordement de combinaisons puériles allant jusqu'au véritable rébus. Primitivement, une partie donnant un chant tiré des textes sacrés fut le fil conducteur de ce peloton d'Ariane, puis, la virtuosité d'écriture aidant, on s'adressa à la mélodie populaire et l'on finit par associer les chants liturgiques avec des chansons profanes, et parfois licencieuses jusqu'à l'obscénité, formant ainsi un mélange hybride qu'on a peine à se figurer aujourd'hui. Que l'on suppose un arrangement de thèmes liturgiques connus, avec des refrains de régiment en manœuvres, ces derniers donnant non seulement leur rythme musical, mais aussi leurs paroles, et l'on aura une idée de ce que cela pouvait être !

Du reste, l'abus en arriva bientôt jusqu'au scandale, et, au XIVe siècle, le Pape Jean XXII [1] défendit expressément l'usage des chansons profanes dans la trame harmonique des motets religieux.

Mais le contrepoint était né, avec lui la polyphonie, et les musiciens possédaient désormais l'outil leur permettant, quoique encore bien imparfait, d'écrire des compositions à plusieurs parties simultanées d'un caractère exclusivement sacré. Dans la musique profane, sous le nom de madrigaux, les compositeurs utilisaient les mêmes procédés.

Tels furent les motets de Dufay, de Ockeghem [2] au XVe siècle ; puis,

1. Jean XXII fut un des Papes français. Il naquit à Cahors (12..-1334). Il fut élu en 1316 et demeura à Avignon. Le célèbre château des Papes est dû, en grande partie, à son initiative. On voit encore, dans la capitale du Quercy, une tour carrée de beau caractère, dernier reste du palais dans lequel il vit le jour.

2. Ockeghem, plus réellement Ockenheim (1430-1513), fut, pendant assez longtemps, maître de chapelle à Notre-Dame de Cléry (Loiret). On voit encore, dans cette très remarquable basilique, la porte spéciale par laquelle entraient les chantres et leur chef Ockenheim. C'est une porte très élégante à arc surbaissé ornée

au siècle suivant, ceux de Josquin Deprès [1], dont le nom occupe la première place parmi ses rivaux de l'école Franco-Flamande, Brumel, Hobrecht, Clemens non papa, Henri Isaak, Louis Senfel, avec beaucoup d'autres.

Enfin apparaît Palestrina qui, avec Roland de Lassus et Vittoria, développe et perfectionne le contrepoint vocal jusqu'à son apogée, autant par l'admirable utilisation de la polyphonie que par l'intensité du sentiment religieux et l'union absolue de la phrase chantée avec la prière exprimée. Voici donc, en succinct aperçu, l'histoire du motet, devenant la musique dite palestrinienne, personnifiant ainsi, sous le nom du plus illustre d'entre eux, l'œuvre de toute une génération d'artistes inspirés.

L'oratorio naquit, non de cette école, mais à côté. On peut considérer comme en ayant été la première manifestation les œuvres de Jean Animuccia (1500-1571). C'est bien l'oratorio naissant, autant par le sentiment qui l'inspire que par son utilisation et le but proposé.

A cette époque, saint Philippe de Néri rassemblait dans son petit oratoire de *Santa Maria in Vallicella* quelques fidèles pendant de pieuses retraites, et comme c'était surtout des jeunes gens qu'il essayait d'entraîner hors de la vie frénétiquement mondaine et dissolue de Florence et de Rome en 1540, il tint prudemment à éviter un excès d'austérité et pensa à donner à ses fidèles la distraction « d'un peu de musique » entre les sermons et autres pratiques de dévotion. Pour cela il demanda à son intime ami Jean Animuccia de lui composer quelques morceaux à plusieurs voix destinés à alterner avec les lectures et les prières. Il lui en fournit le sujet et le texte sous le titre de « Louanges spirituelles ».

Ce petit programme coupé de musique et de commentaires sur l'Ecriture, d'ensembles vocaux et d'oraisons, fut bientôt employé et développé

de pinacles et de fleurons, très bien conservée, et d'un très pur style. Louis XI tenait, avec son autorité coutumière, à ce que la musique fût impeccable à Cléry, et il connaissait la manière de se faire obéir. Ockeghem fut-il inhumé dans la basilique ou dans le cimetière, nous l'ignorons. Mais son impérieux maître y est encore, presque en entier; le crâne est intact, et les visiteurs d'aujourd'hui peuvent le toucher à la tête, sans craindre pour la leur !

A vrai dire la question de savoir si Ockeghem a servi également Charles VII, Louis XI et Charles VIII est fort controversée. Ce qui est certain, c'est qu'il réunissait en sa personne les titres de trésorier de Saint-Martin de Tours et de premier chapelain du roi de France. Mais il est non moins certain qu'il était chef des chantres à Cléry. Or cette basilique fut construite d'un seul jet et avec grande sollicitude par Louis XI, et il n'est pas douteux que pour honorer la « bonne dame de Cléry » le Monarque n'ait fait appel au plus illustre musicien de son règne.

Il est intéressant de rappeler ici qu'Ockeghem fut le véritable inventeur de la forme d'écriture musicale dénommée « canon » et qu'on lui doit le plus ancien monument parfaitement régulier de ce genre. Ceux qui voudraient le connaître, très habilement réalisé, le trouveront dans la *Biographie de Fétis*, tome VI, page 303.

1. Josquin Deprès (ou Desprès) (1455-1521) fut chantre de la chapelle pontificale sous Sixte IV (1471-1484). Il fut élève d'Ockeghem, mais continua encore assez longtemps à suivre les errements anciens, en mêlant des rythmes et des chansons profanes aux motets sacrés. Telle fut sa fameuse messe dite de « l'homme armé », inopportune évidemment comme style, mais fort curieuse comme ingéniosité d'écriture.

par d'autres compositeurs et prit le nom d'oratorio, en souvenir, dit-on, de l'endroit même où il avait pris naissance, l'oratoire de saint Philippe de Néri.

Parmi ces compositeurs il faut citer en première ligne Emilio del Cavaliere (1550-1600) [1], et plus tard Carissimi (1604-1674), qui perfectionna l'oratorio catholique jusqu'à son plus haut point.

Ses chefs-d'œuvre reconnus sont le *Sacrifice de Jephté* et le *Jugement de Salomon*. Dans le premier il y a une certaine « Déploration » à six voix qui, par son intensité expressive et grandissante jusqu'à l'angoisse, peut supporter sans faiblir la comparaison avec n'importe quelle œuvre moderne, même multipliée par l'effet de l'instrumentation.

Après Carissimi, d'autres maîtres méritent d'être cités, quoique inférieurs à lui. Ce furent Jean Legrenzi (1625-1690), maître de chapelle à Saint-Marc de Venise ; Léonard Léo, de Naples. Parmi ses oratorios, le titre de l'un d'eux, *Della morte alla vita*, semble être un précurseur lointain de *Mors et vita*. Ensuite François Durante, Caldara et d'autres ; mais il faut s'arrêter à Carissimi et ne pas franchir, en Italie, le seuil du XVIII[e] siècle. A ce moment c'est déjà la décadence de l'art autrefois si glorieux dont rayonna la cour pontificale de Léon X. La couronne musicale de l'Italie perd tous les jours un des fleurons qu'elle devait à ses maîtres de la Renaissance, lesquels, ramassés et sertis à nouveau par les capellmeister du Nord, allaient bientôt former pour l'Allemagne un triomphant diadème.

En France, l'oratorio avait peu d'adeptes comme auditoire, et, partant, moins encore comme compositeurs, jugeant inutile de chercher à imposer une forme qui n'intéressait pas. L'attraction vers la musique y était beaucoup moins spontanée, nationale qu'en Italie. (Est-ce bien différent aujourd'hui, malgré les apparences ?)

Sous Louis XIII, on se battait trop en duel pour penser à autre chose qu'à envoyer des cartels ; sous la Fronde, la seule musique était celle que faisait M[lle] de Montpensier en tirant elle-même le canon de la Bastille !

Mais si, sous Louis XIV, la musique occupa une bonne place, il ne faut pas oublier qu'on ne demandait à la musique religieuse que d'occuper le temps dans les cérémonies, et surtout de ne pas s'imposer plus qu'il ne convenait. L'oratorio était jugé trop long pour la durée d'un office, manquant de spectacle pour une distraction. A Versailles on était, suivant l'heure, dans la chapelle, ou à l'Œil-de-bœuf, ou dans les

1. Ce fut Emilio del Cavaliere qui, le premier, imagina de définir par un chiffre approprié, ou par un accident, l'accord fait sur la basse par les autres parties, indépendamment de la réalisation. C'est cette invention qui devint la « basse chiffrée » dont toutes les écoles d'Italie s'emparèrent en la modifiant fort peu, jusqu'à Fénaroli. Depuis, l'usage s'en est perdu, dans la pratique, s'il s'est maintenu pédagogiquement. Il serait à souhaiter qu'on y revienne et que, sur bien des partitions modernes, un chiffre, mis çà et là, fasse comprendre quel est l'accord autour duquel s'enlacent tant de parties, parfois discordantes ! Pour la lecture rapide, ce serait d'un grand secours. Un jour, nous en sommes convaincu, un éditeur fera une nouveauté de ce vieil usage rénové, et en peu de temps tous les autres l'imiteront.

bosquets de l'Ile-Enchantée; et l'on voulait chaque chose en son temps, et ne s'imposant pas. En cela Louis XIV était le maître de maison idéal ! Aussi le motet développé, élargi, respectueux des usages, et de l'étiquette royale, restait-il en vigueur sous la plume de Campra et de Lully[1]. Plus tard, sous la forme « Cantate », c'est-à-dire sous celle de l'oratorio réduit, et grâce au rôle prépondérant du récitant, qui attirait un peu plus l'attention, l'auditoire s'accoutuma à cette forme de musique sacrée, mais sans que cet attrait fût capable de lui faire écouter avec patience une composition un peu développée, à plus forte raison les oratorios allemands. Nous essaierons, un peu plus loin, d'en analyser les causes confessionnelles.

(*A suivre.*) F. DE LA TOMBELLE.

1. Cette difficulté de captiver longtemps l'attention d'un public français, jointe à celle de satisfaire son sens critique, très affiné, fut peut-être une des causes des deux qualités primordiales qui caractérisèrent, de tout temps, notre production nationale, à savoir : l'opportunité et la concision. Entre l'Italien, trop porté à toujours admettre et rechercher l'effet, et l'Allemand qui perd le sentiment de la durée dans l'hypnose de son rêve, le Français, par son instabilité autant que par sa perception rapide, et toujours encline à la controverse, oppose un frein, souvent salutaire, à la propension, naturelle à tout artiste, de développer son idée jusqu'à l'extrême. On pourrait presque affirmer que toute coupure imposée par un public français, en raison même de la superficialité de son esprit, est une amputation profitable, quelque amertume que l'auteur en ait. Cette opinion n'est pas à l'éloge de ce public, si on veut; mais si une pierre de touche n'a pas de valeur, elle est pourtant précieuse. Molière lisait ses pièces à sa servante, et quand celle-ci s'endormait, il supprimait impitoyablement le passage somnifère !

Que n'est-elle là plus souvent pour empêcher bien des chefs-d'œuvre de succomber sous la prolixité !

Nouvelles de la Musique d'église

Reims. — C'est la fête de Jeanne d'Arc qui fut à Reims, la ville du sacre, le plus beau couronnement de toutes les fêtes célébrées en France en l'honneur de la bienheureuse héroïne, et des efforts soutenus de M. l'abbé Thinot, maître de chœur de Notre-Dame, et de ses vaillants exécutants. Les chants furent exécutés, le premier jour du triduum, par un groupe d'amateurs, la schola du grand séminaire et les choristes de l'Ecole des Arts et Métiers, soit un chœur de 120 voix d'hommes. Le deuxième jour, par un groupe de 280 dames et jeunes filles, dont le noyau était formé par les *Chanteuses de Notre-Dame*, si dévouées au chant religieux. Le troisième jour, un chœur mixte d'hommes et d'enfants (250 exécutants) comprenait la maîtrise de la cathédrale, avec le concours d'hommes et d'enfants des diverses paroisses de la ville.

Le maître Th. Dubois, qui avait composé pour la circonstance un beau *Sanctus* d'un style religieux très remarquable, à voix mixtes et deux orgues, était venu diriger cette œuvre nouvelle, ainsi que son *Tu es Petrus* solennel. Aux orgues, M. l'abbé Duval, organiste de Notre-Dame, a exécuté de fort belles pièces ; l'orgue d'accompagnement fut tenu tour à tour par MM. Aug. Thibaut, organiste du chœur de la cathédrale, et Pénaut, organiste de Saint-Jacques. Voici d'ailleurs le programme complet de ces fêtes :

Le vendredi 16 juillet : le matin, Marche Procession, pour grand orgue, Guilmant; à none, *Deus in adjutorium meum*, à 4 voix d'hommes, de Jos. Schiffels ; à la messe, tout le propre en grégorien (édition vaticane) et ainsi les trois jours; *Kyrie*, *Gloria*, *Agnus Dei*, de la messe à 3 voix d'hommes, Don L. Perosi ; *Credo* de la messe royale de Du Mont du 1er ton, chanté par toute l'asistance (d'après la version authentique publiée par M. Guilmant) ; Choral en *la* pour grand orgue, César Franck ; *Sanctus* de la messe de Lotti à 3 voix égales, et *Benedictus* de la Messe en *sol* de Th. Dubois ; *Toccata* (grand orgue), Widor. Le soir : *Jesu corona virginum*, hymne à 3 voix, Palestrina; *Christus vincit* (des « Principaux chants liturgiques » de M. Gastoué), IXe siècle ; *Salve regina*, à 3 voix d hommes et orgue, de G. B. Martini ; chant populaire à Jeanne d'Arc, *Concordent nostris caelica*, de Mgr Foucault ; *Tantum ergo*, à 4 voix égales, de Palestrina. Après la bénédiction, *Ode à l'Etendard*, de M. l'abbé Laurent, sous la direction de l'auteur ; Marche pontificale (grand orgue), F. de la Tombelle.

Le samedi 17 juillet : le matin, Marche pontificale (grand orgue), Widor ; *Kyrie* grégorien, sainte Hildegarde (publié par Dom Pothier); *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus* de la messe *Regina pacis*, à 3 voix égales, de Wiltberger ; *Credo* des Anges, édition vaticane, avec *Et incarnatus est* à 3 voix, de Piel ; *Toccata* et Fugue en *ré* mineur, J.-S. Bach; *Benedictus* de la messe de saint Remi, Th. Dubois ; *Toccata*, Boëlmann. Le soir, aux vêpres : *Deus in adjutorium*, à 3 voix, de Piel ; antiennes, psaumes et hymne, chant grégorien, alterné avec les faux-bourdons de Piel et Groiss ; *Magnificat*, à 3 voix, de M. Ch. Pénaut, organiste de Saint-Jacques de Reims. Au salut : *Domine Dominus noster*, à 3 voix, Bl. Lucas ; *Salve regina*, à 3 voix, de Soriano ; *Tu gloria Jerusalem*, finale du *Quae est ista*, de César Franck ; *Petri qui*

tenet solium, de Mgr Foucault et Dom Pothier; *Tantum ergo*, à 3 voix, sur un choral, abbé Lhoumeau ; Cantate à Jeanne d'Arc, de Belliart ; *Toccata* (grand orgue), Alph. Mailly.

Le dimanche 18 juillet : Prélude de la messe à la mémoire de Jeanne d'Arc, pour trompettes et grand orgue, Gounod ; *Deus in adjutorium*, à 4 voix égales, Schiffels ; *Kyrie* de la messe à deux chœurs et à deux orgues, Widor ; *Gloria* de la messe *O beata Caecilia*, de Harduin, ancien maître de chapelle de la cathédrale (1727-1808) ; *Toccata* et *Sanctus* de Dubois ; à la consécration, sonnerie de trompettes de Saint-Pierre de Rome ; *Agnus* de la messe de Clovis, Gounod ; *Domine salvam fac*, à 6 voix, pour chœur et deux orgues, J. Hansen, ancien maître de chapelle de la cathédrale ; Bénédiction pontificale, à 5 voix, de P. Dazy, ancien maître de chapelle de la cathédrale ; *Toccata*, de Haëndel. Le soir : *Deus in adjutorium*, à 5 voix, de Robert, ancien maître de chapelle de la cathédrale ; faux-bourdons, à 4 voix, de Engelbert et Mitterer ; *Jesu corona virginum*, à 4 voix, de Perosi ; *Magnificat*, à 5 voix, du XVIe siècle. A la procession solennelle et au salut, litanies des saints, chant grégorien ; Aux saints de la patrie, sur le choral final de la Passion selon saint Jean, J.-S. Bach ; *Christus vincit* ; *Dextera Domini*, César Franck ; *Tu es Petrus*, Th. Dubois ; *Te Deum* et *Tantum ergo* grégoriens.

Une plaquette élégante et artistement illustrée de la Jeanne d'Arc de P. d'Epinay et de celle de E. Bourgoïn permettait à tous de suivre le détail de ces fêtes splendides, comme Reims n'en avait pas vu depuis longtemps. Une cathédrale qui a eu des maîtres de chapelle aussi célèbres, et à juste titre, que Fr. Cosset au XVIIe siècle, Harduin au XVIIIe et tant d'autres encore, ne pouvait moins faire pour fêter dignement la bienheureuse qui fut autrefois à l'honneur sous ses voûtes vénérables.

LE CONGRÈS DES SABLES-D'OLONNE

Le Congrès magnifique de chant grégorien tenu aux Sables-d'Olonne les 6, 7 et 8 juillet dernier, a dépassé de beaucoup les espérances de son promoteur, Mgr Robert du Botneau, archiprêtre de cette ville. Dès l'annonce qui en fut publiée dans nos derniers numéros, par les diverses revues de musique d'église et les journaux catholiques, cent cinquante adhérents se faisaient inscrire, un mois avant la date fixée pour le Congrès : depuis, ce nombre ne fit que croître, et les réunions groupèrent près de *quatre cents* congressistes, sans compter les nombreux assistants aux cérémonies et offices célébrés dans la belle église de Notre-Dame de Bon-Port.

Un double comité d'honneur et de patronage réunissait des noms bien connus des amis du chant grégorien ou de la musique d'église, sous la présidence du Rme Dom Pothier. Citons ici les RRmes abbés bénédictins Dom Cabrol, de Farnborough, Dom Guépin, de Silos, MM. les chanoines Gréa, Boyer, Perruchot, etc., MM. Pierre Aubry, Maurice Emmanuel, Guilmant, Gigout, Gousseau, Drees, F. de la Tombelle, et d'autres encore.

Devant un tel patronage, les adhésions et les encouragements affluèrent. Mgr du Botneau ayant fait part de son projet à un certain nombre d'évêques, surtout de la région de l'Ouest, reçut des lettres d'adhésion d'une trentaine d'évêques, archevêques et cardinaux français. La plus précise et la plus remarquée de ces lettres fut sans contredit celle de S. G. Mgr Amette : l'archevêque de Paris, formant des vœux pour la réussite parfaite du Congrès, auquel prenaient part d'ailleurs plusieurs de ses diocésains, souhaitait que le mouvement de réforme grégorienne s'étendît rapidement, en union avec les désirs et les ordres de S. S. Pie X. Quelle leçon ! quel avertissement pour les maîtres de chapelle parisiens, à peine représentés par MM. Drees et Gousseau, dans le comité de patronage, abbé Renault, de Notre-Dame, et J. Meunier, de Sainte-Clotilde, parmi les assistants !

Les grandes lignes du programme annoncé se déroulèrent avec une entente par-

faite et un entrain communicatif très profitable à tous. Les séances se tiennent dans la salle Jeanne d'Arc; au bureau, présidé par Dom Pothier, se tiennent Mgr du Botneau, Dom Guépin, M. l'abbé Lhoumeau, M. le chanoine Poivet, M. Mahot, l'éditeur français des chorals de Bach, M. A. Gastoué, M. l'abbé Méfray, secrétaire du Congrès.

La première séance est ouverte par un discours-rapport remarquable de Mgr du du Botneau, dans lequel, précisant le but du Congrès, il montre d'abord comment le *Motu proprio* de Pie X sur la musique sacrée est bien le « code juridique » que le Pape a entendu promulguer. En des accents très élevés, le promoteur du Congrès montre que le véritable fondement de cette musique est la liturgie, et que, comme la grâce ne détruit pas la nature, mais l'élève et l'ennoblit, de même le chant grégorien élève et ennoblit l'âme des fidèles. Dom Pothier fait alors l'intéressant historique de la restauration grégorienne, qui aboutit au Graduel Vatican. Le Rme commence par rappeler le souvenir de Dom Guéranger, l'éminent pionnier des études liturgiques ; puis indique la part prise aux travaux d'approche par le P. Lambillotte, l'abbé Tesson dans l'édition de Reims et Cambrai, en expliquant sur quelles pierres d'achoppement ces savants avaient buté. Dom Pothier indique alors les écoles principales entre lesquelles se partagent les manuscrits, et quels critériums paléographiques et artistiques doivent guider dans le choix et l'adoption des variantes que nous rencontrons forcément dans les vieux *codices*, qu'ils soient musicaux ou autres. M. A. Gastoué succède au Rme Père et remercie le savant bénédictin qui, trop modeste, a oublié de mentionner le principal ouvrier de ces admirables trouvailles, montrant en particulier comment il a fallu que Dom Pothier, sans autre guide que le fil ténu de la tradition, reconstituât les règles d'exécution par l'examen approfondi des auteurs et des manuscrits de chants ; comment il dut créer cette science nouvelle de la « paléographie musicale » qui a déterminé la sûreté et l'authenticité des versions antiques ; comment enfin, armé de tous ces résultats, on a pu arriver dans l'Edition Vaticane au texte le plus pur — mélodie et paroles — des chants liturgiques.

L'assemblée tout entière applaudit Dom Pothier quand, à une obervation de Dom Guépin, il annonce que le *texte ancien des hymnes* sera rétabli dans l'antiphonaire, par ordre du Saint-Père.

Sans passer en détail les autres séances, relevons ici les rapports les plus intéressants. Celui de M. le chanoine Poivet, un des plus vaillants artisans de la restauration grégorienne, roule sur l'enseignement et l'organisation du chant dans les séminaires. M. Poivet rappelle ce qui a été déjà fait sur ce point depuis vingt ans, efforts dont il fut le principal promoteur. Mais, fait avec juste raison ressortir l'orateur, presque partout les résultats obtenus n'ont pas eu de lendemain, parce que presque partout ils ne furent obtenus que par le labeur d'un seul homme lors de son passage dans l'établissement. M. Poivet cite des faits navrants, de séminaires où l'enseignement (?) du chant est confié à un élève (!); d'autres où un professeur chargé d'une matière importante est obligé de prendre en sus, à ses moments perdus, quelques vagues exercices qui constituent toute l'organisation du chant ; ailleurs, un supérieur supprimant le service du professeur chargé du chant... pour faire des économies, etc. A la suite du rapport remarquable de M. le chanoine Poivet, l'assemblée émet un double vœu à NN. SS. les Evêques sur l'enseignement du chant :

1° Que l'enseignement du chant soit *organisé* définitivement dans les séminaires, (selon d'ailleurs les prescriptions du concile de Trente), et confié à un professeur *capable*, par exemple à un jeune prêtre ayant fait spécialement à ce sujet ses études à l'Institut catholique de Paris ou à la Schola ;

2° Que l'enseignement du chant soit pareillement organisé ou au moins encouragé dans toutes les écoles chrétiennes; et, sur une observation de Dom Pothier : qu'il y ait des *inspecteurs* du chant chargés de contrôler officiellement et sérieusement la façon dont tout se passe dans les établissements d'instruction soumis à l'évêque.
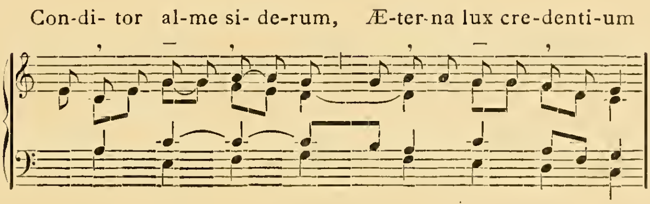
(*A suivre.*)
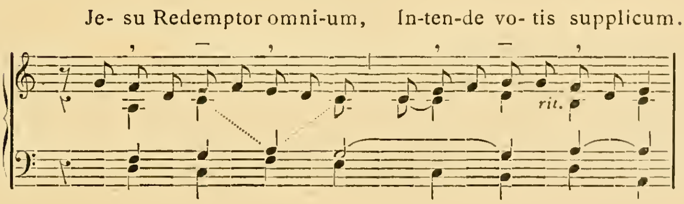
De l'accompagnement du Chant grégorien

(*Suite*)

II. *Chant syllabique à accentuation métrique.*

Accent métrique principal = (—)
Accent métrique secondaire = (')
Accent tonique = (.)





Nous avons tâché, dans cette harmonisation, de faire concorder les accents harmoniques avec les accents métriques, principaux et secondaires, de l'hymne. Et nous avons conservé un certain appui, mais plus faible, à l'accent tonique, comme on le fait généralement en faveur de la bonne prononciation ; excepté, cependant, pour celui de *Jésu*, que nous avons négligé pour laisser toute sa force à l'accent métrique qui le suit et qui, ici, doit prévaloir. Les notes qui ne portent aucun accent mélodique sont traitées, dans cette hymne, comme « notes étrangères » ou bien font partie d'un accord déjà émis sous la note précédente, ce qui les prive de tout accent harmonique.

Nous croyons utile de donner ici les mètres sur lesquels sont composées les hymnes, en indiquant, comme nous l'avons fait plus haut, les accents métriques principaux et secondaires :

*

I. Condítor álme siderum.
II. Miris modis repente liber fērrea.
III. Tantum érgo Sacramēntum
Véneremur cērnui.
IV. Iste conféssor Domini colēntes
Quem pie láudant populi per ōrbem,
Hac die lǣtus meruit beātas
Scándere sedes.
V. Sacrís solemniis | júncta sint gāudia
Et éx præcordiis | sónent præcōnia,
Recedánt vetera, | nóva sint ōmnia,
Corda, vóce et ōpera.

Note importante. Les hymnes syllabiques ou quasi-syllabiques sont les seules que régit l'accent métrique. Les hymnes dont la mélodie est ornée obéissent à l'accent tonique et à l'accent neumatique :

*
* *

Voici maintenant la rythmique métrique des séquences.

I. Lauda Síon Salvatōrem,
Lauda dúcem et pastōrem,
In hymnis et cānticis.
II. Dies írae dies īlla
Solvet sǽclum in favīlla
Teste Dávid cum Sybīlla.
III. Le *Stabat* comme le *Lauda Sion*.
IV. *Victimae paschali.* (Voir l'encartage.)

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT ORNÉ.

Dans les chants ornés (ceux où rentrent des neumes) il y a généralement certaines parties « syllabiques » ; elles seront traitées comme nous l'avons indiqué plus haut. Quant aux neumes eux-mêmes, nous allons étudier leur interprétation.

Interprétation des neumes au point de vue de l'accompagnement.

Nous savons que le « neume », comme l'indique le sens du mot grec, doit être exécuté « d'une seule haleine ». La 1re note reçoit l'effort de la voix, l'accent; les autres notes du neume profitent de cet effort pour s'écouler doucement.
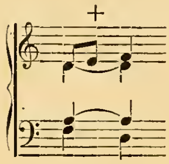
Il n'y a de « reprise du mouvement » que pour les neumes de plus de trois notes.

C'est donc la 1re note du neume et, dans certains cas aussi, celle de la subdivision rythmique des neumes de plus de 3 notes, qui devra être principale au point de vue harmonique. Si elle ne l'est pas harmoniquement comme note réelle, elle devra l'être rythmiquement comme appoggiature ou retard.

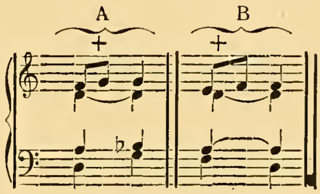
Voici donc comment nous pourrons interpréter chacun des neumes.

Podatus conjoint [1] (▪)

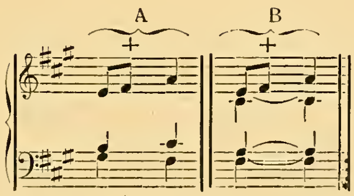
I. La 2ᵉ note sera note de passage si la note qui la suit est sur le degré suivant.
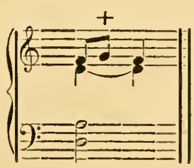


II. Si la note qui suit le « podatus » est sur le même degré que la 2ᵉ note de celui-ci, cette 2ᵉ note pourra être anticipation (Ex. A.) ou « réelle » (Ex. B.). Dans ce dernier cas, la 1ʳᵉ sera appoggiature inférieure.



III. Si la note qui suit le podatus est éloignée de plus d'un degré, la 2ᵉ note du podatus pourra être « échappée » (ex. A) ou « réelle » (ex. B); dans ce dernier cas, la 1ʳᵉ note du podatus sera appoggiature inférieure:



IV. Si la note qui suit le podatus est sur le même degré que la 1ʳᵉ note de celui-ci, la 1ʳᵉ note du podatus sera « réelle » et la deuxième broderie supérieure.

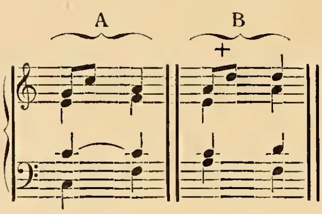


N. B. — Dans chacune de ces interprétations, le rythme est sauvegardé, puisque la 1ʳᵉ note (appuyée dans le chant) est « réelle » ou « appoggiature » dans l'accompagnement.
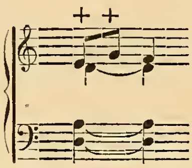
1. Nous donnons aux neumes l'appellation de « conjoints » ou de « disjoints », selon que leurs notes sont distantes les unes des autres d'un ou de plusieurs degrés.
Nous appellerons « disjoints » les neumes mêmes qui ne contiennent qu'une seule note disjointe.

Podatus disjoint ( )

I. Ses deux notes peuvent entrer dans l'accord comme notes réelles (ex. A). La 2e peut aussi être anticipation si la note suivante est sur le même degré (ex. B) :
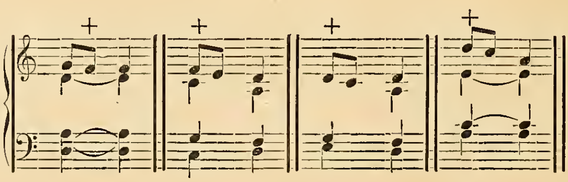


II. Les deux notes du podatus peuvent être double appoggiature (inférieure et supérieure) :



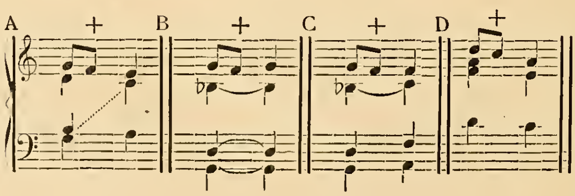
N. B. — Dans ces 3 cas le rythme est sauvegardé (note réelle ou appoggiature).

Clivis conjointe ( )

I. La 1re note peut toujours être traitée comme appoggiature supérieure :
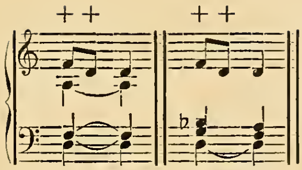


II. On peut aussi interpréter la clivis conjointe des différentes façons suivantes : 1re note « réelle », 2e « passage » (Ex. A.); 1re note « réelle », 2e « broderie » (ex. B); 1re note « réelle », 2e « anticipation » (ex. C); 1re note « réelle », 2e « échappée » (ex. D) :
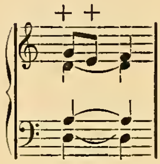


Clivis disjointe ( ).
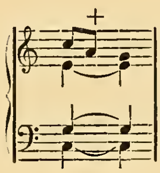
I. Les deux notes peuvent être « réelles » :



II. Les deux notes peuvent être « double appoggiature » (supérieure et inférieure).

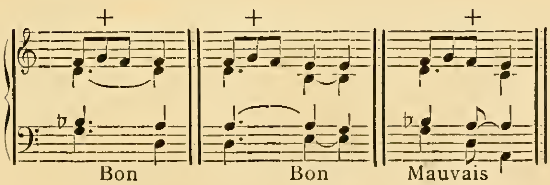


III. La 2e note peut être « appoggiature faible » si la note suivante est sur le degré suivant, inférieur :



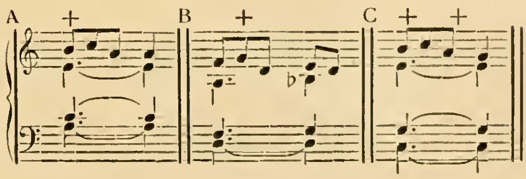
Torculus conjoint ( ).

La 2e note est « broderie ». La 1re et la 3e feront toujours partie du même accord. Faire un changement d'accord sous la 3e serait fautif au point de vue rythmique, puisque cette note est « faible » et que ce nouvel accord l'accentuerait.

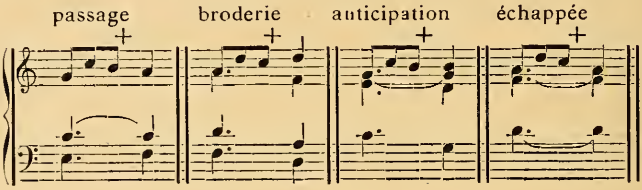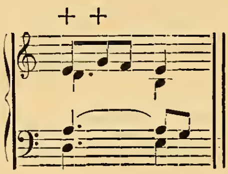


Torculus disjoint.

I. Si les deux premières notes sont conjointes ( ), la 1re pourra être appoggiature inférieure et les deux autres « réelles » (ex. A) ; ou bien la 1re et la 3e « réelles » et la 2e « échappée » (ex. B) ; ou bien, enfin, la 1re « appoggiature inférieure », la 2e « réelle » et la 3e « appoggiature faible » (ex. C) :

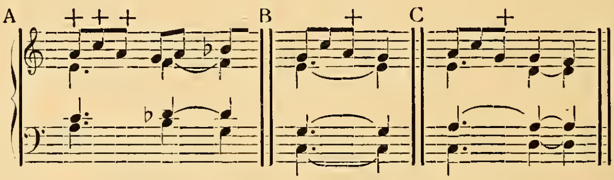


II. Si ce sont les 2 dernières notes qui sont conjointes ( ), les deux premières seront réelles et la 3e « passage », « broderie », « anticipation », ou « échappée » (ex. A) ; ou bien la 1re et la 2e formeront « double appoggiature » et la 3e sera « réelle » (ex. B) :

A


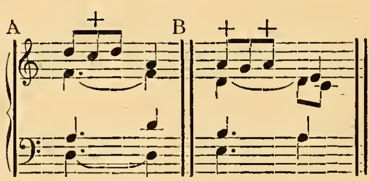
B


III. Si les trois notes du torculus sont disjointes (, ,), les trois notes pourront être réelles (ex. A), ou bien les deux premières seront « réelles » et la 3e soit « appoggiature faible » (ex. B), soit « anticipation » (ex. C) :
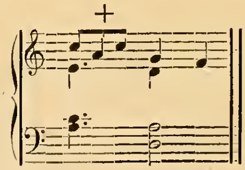


Porrectus conjoint ( ).

La 2e note sera « broderie inférieure » (ex. A), ou bien la 1re note « appoggiature », la 2e « réelle » et la 3e « échappée » (ex. B) :
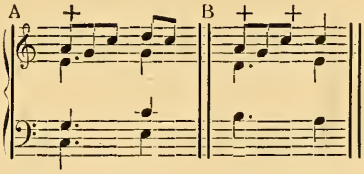


Porrectus disjoint.

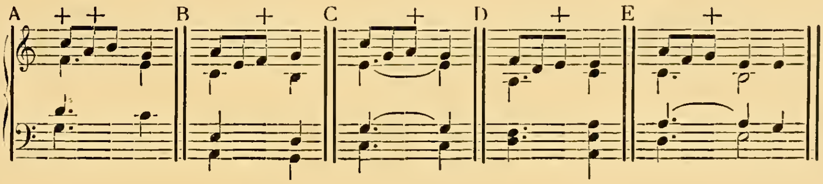
I. Si la 1re et la 3e note sont sur le même degré ( ), les trois notes entreront dans l'accord comme notes « réelles :



II. Si les deux premières sont conjointes ( ), la 1re note est « appoggiature, la 2e « réelle » et la 3e ou « réelle » (ex. A.) ou « anticipation » (ex. B) :
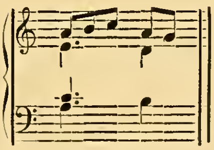


III. Si les deux dernières sont conjointes ( ), les deux premières notes peuvent être « double appoggiature » et la 3e « réelle » (ex. A) ; ou bien les deux premières « réelles » et la 3e ou « passage » (ex. B) ou « broderie » (ex. C), ou « anticipation » (ex. D), ou « échappée » (ex. E) :
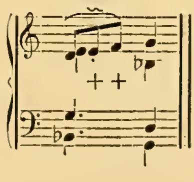


Scandicus conjoint ( ) ( ).

La 2e note est « note de passage » :

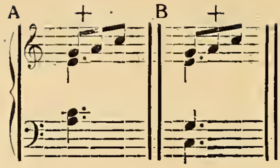


Dans les formules similaires où entre le « quilisma » ( ), la 2e note, qui est le « quilisma » lui-même, est également note de passage. Quelquefois même le quilisma et la note suivante peuvent être tous deux notes de passage :

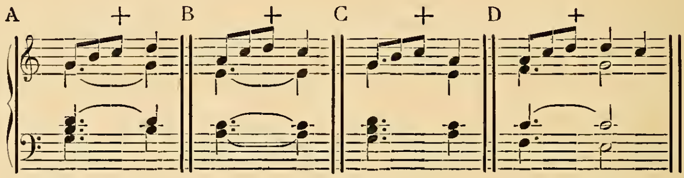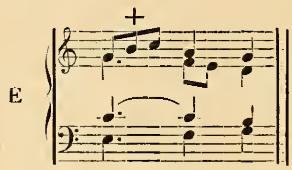


Scandicus disjoint.

I. Si les deux premières notes sont conjointes ( ), la 1re pourra être « appoggiature » et les deux autres « réelles » (ex. A), ou bien la 1re et la 3e réelle et la seconde « échappée » (ex. B) :



II. Si les deux dernières notes sont conjointes (♫), les deux premières seront « réelles » et la 3ᵉ « passage » (ex. A), ou « broderie » (ex. B), ou « échappée » (ex. C), ou « anticipation » (ex. D) ; ou bien la 1ʳᵉ et la 3ᵉ seront « réelles » et la 2ᵉ « appoggiature faible » (ex. E) :





(*A suivre.*)

Abbé F. Brun.

L'OFFICE DES DÉFUNTS

Pour répondre à la demande de beaucoup d'églises, la préparation de l'Antiphonaire vatican a été interrompue, afin de permettre la publication de l'office des défunts.

L'édition romaine se présente sous le même format que le Graduel, avec une vignette de même origine que les précédentes, et forme un manuel de 94 pages [1]. Le décret qui promulgue l'office est très précis :

DÉCRET

De mandato Sanctissimi Domini Nostri Pii Papae X, Sacra Rituum Congregatio declarat ac statuit, praesentem Officii Defunctorum editionem Vaticanam, quae cantum Gregorianum exhibet ab ipso Sanctissimo Domino Nostro feliciter restitutum, uti authenticam ac *typicam* habendam esse, atque ab omnibus Romanae Ecclesiae ritu utentibus in posterum observandam. Quaevis ideo eiusdem Officii nova editio, typis evulganda, huic adamussim conformis esse debet.

Contrariis, etc. Die 12 Maii 1909.

L. † S.

Par ordre de N. T. S. Père le Pape Pie X, la S. Congrégation des Rites déclare et statue que la présente édition Vaticane de l'office des défunts, contenant le chant grégorien heureusement restauré par N. T. S. Père doit être tenue pour authentique et *typique*, et désormais employée par tous ceux qui suivent le rite de l'Eglise Romaine. C'est pourquoi toute nouvelle édition de cet office, qui devrait être imprimée, doit être absolument conforme à celle-ci.

Nonobstant, etc. Le 12 mai 1909.

Fr. Sébastien, Card. Martinelli,
S. R. C. Préfet.
Diomède Panici, Arch. de Laodicée,
S. R. C. Secrétaire.

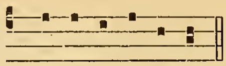
Cette publication, qui forme le rituel des funérailles et de l'office des morts, suit donc naturellement l'ordre du Rituel Romain, mais avec quelques modifications, non seulement pour le chant, mais pour les corrections et des rubriques du texte [2]. Il ne faudra donc pas en être plus surpris que de celles qui figurent déjà au Graduel.

Plusieurs d'entre elles ont d'ailleurs une certaine importance, puisque cet office entraîne nécessairement l'emploi de la psalmodie simple. Aussi disons, d'une façon générale, que l'*intonation* et la *médiante* de chaque

1. L'édition originale, sortie des presses du Vatican, est vendue 1 fr. 50.

2. Ainsi les rubriques de la sépulture portaient *omisso Responsorio In paradisum*. C'est une faute évidente, puisque l'*In paradisum* est une antienne, et qu'il n'y a jamais eu de répons commençant par ces mots.

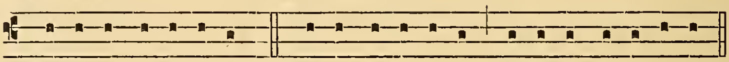
psaume sont *notées*, avec, lorsqu'il y a lieu, l'usage de la *médiante rompue*, pour les 2e, 5e et 8e tons, dont la légitimité, si attaquée, est maintenant absolument hors de doute. Parmi ce que certains appelleront des innovations, mais qui ne sont que des restitutions, l'usage de la cadence de *flexe* est étendu à toute l'Église, et il y a de nouvelles (c'est-à-dire d'anciennes) terminaisons de psaumes heureusement remises en usage, comme le VIIIe *a* :



On a rétabli aussi l'intonation à tous les psaumes, suivant l'ancien usage, même quand les antiennes ne sont pas doublées. Le psaume *in directo* de la fin des vêpres et des laudes, qu'on dit quand l'office n'est pas double, a également été noté.

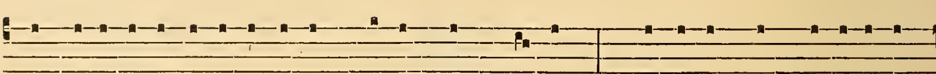
Le *Suscipientes*, qu'on chante à l'entrée dans l'église, figurait déjà dans le Graduel, ainsi que le *Libera*, l'*In paradisum* et l'*Ego sum*, avec la messe des morts ; ils sont ici répétés purement et simplement.

Le *Kyrie eleison* de la tumulation est noté en entier :



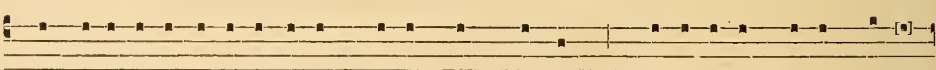
L'*Anima ejus* se dit *recto tono*, sur le ton grave qui termine les versets. On a noté en entier chaque antienne avant et après le psaume.

Les corrections de texte sont peu de chose, puisqu'elles consistent simplement dans le changement du début de la seconde antienne des vêpres, *Heu me !* au lieu de *Hei mihi, Domine*, qui ne s'était glissé que par ressemblance avec le répons. On notera aussi que le rétablissement de la *flexa* change la ponctuation accoutumée de quelques versets de psaumes. Par exemple, dans le *Dilexi*, à vêpres, on ponctuait et on chantait :





On dira désormais, en reprenant l'ancien usage :





Les mélodies, dans leur ensemble, sont à peu près les mêmes qui figuraient dans l'édition de Solesmes, avec, bien entendu, les corrections qu'une étude plus attentive des manuscrits a démontrées nécessaires. Il en résulte moins de raideur dans certains chants, surtout du 4[e] ton, par exemple le *Qui Lazarum* et l'antienne *Credo videre*. La mélodie traditionnelle du psaume invitatoire avait été remplacée, dans le *Liber Usualis* de Solesmes de 1903, par un récitatif que l'ensemble des documents ne semble pas appuyer. La leçon vaticane reproduit la mélodie autorisée par les sources traditionnelles.

Il y a des modifications assez sensibles aux antiennes des vêpres. L'étude des manuscrits laisse d'ailleurs entrevoir que cette partie de l'office des morts a été considérablement remaniée au cours des âges, et les *codices* des diverses écoles donnent même des mélodies différentes pour un texte unique. Les mélodies définitivement admises pour les antiennes *Dominus custodit te* et *Si iniquitates* sont du 8[e] ton. Le chant de *Dominus* est celui qui est conservé par les éditions françaises ; celui du *Si iniquitates* est donné par les sources italiennes.

Le livre est terminé par le ton des leçons, donné avec tous ses détails, pour le *punctum*, ou fin de phrase, la *flexa*, ou fléchissement des petites coupes de la phrase, le traitement des monosyllabes et des mots hébreux soit au *punctum*, soit à la *flexa*.

Voici donc peu à peu l'Édition Vaticane qui se poursuit régulièrement. La publication de l'office des défunts, d'une nécessité quotidienne pour beaucoup d'églises, est une préparation heureuse à l'antiphonaire, pour ceux au moins qui ont profité de la sage et tempérante organisation donnée par Pie X à l'ensemble de la publication. Certains aiment à se figurer qu'il s'agira simplement, une fois pour toutes, de changer du jour au lendemain des livres de chant accoutumés, pur changement d'édition. Au contraire, la courte étude que nous venons de faire de cet office montre qu'il y a des modifications de détails assez sérieuses, rubriques et textes liturgiques compris, pour qu'on se donne la peine d'y faire attention.

Dans trois mois, la Commémoration de tous les fidèles défunts sera célébrée dans l'Église entière; voilà une excellente occasion d'apprendre et de mettre en vigueur l'édition typique de l'office des morts.

Amédée Gastoué.

La Logique du Rythme musical

(*Suite*)

Discutons et apprécions la valeur de ce système.

Au premier coup d'œil, il nous semble atteint de trois vices de constitution.

1° Il n'est pas *logique*.

Nous demanderons à l'honorable auteur comment il évaluerait la qualité temporaire de cette formule : ♪♪♪ *redemptor* ?

Sans doute, comme le ferait Dom Pothier lui-même, puisqu'en matière de chant syllabique, il n'y a pas entre eux l'ombre de conteste. Ce serait donc en moyenne la valeur de trois temps, en tenant compte du poids respectif de chaque syllabe.

Or, cette même formule, si je la transforme maintenant en simple vocalise ♫♪, n'aura plus la même valeur temporaire ? Et pourquoi ? Qui oserait affirmer qu'il n'y a pas une liaison assez intime entre les trois sons supportés par le mot ♪♪♪ *redemptor* ?

D'ailleurs la fusion ne devient-elle pas encore plus parfaite entre ces trois sons simplement vocalisés, puisqu'il n'y a plus alors l'embarras d'une émission successive de trois syllabes différentes ?

De quel côté est la logique ?

2° Il manque de *sens pratique*.

L'inventeur du *groupe temps* veut qu'au nom des indications graphiques, des signes neumatiques qu'on trouve dans les *codices* cités plus haut, et qu'il interprète d'une façon si fantaisiste, chaque groupe de deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit sons et plus, mis en activité sous forme de vocalise, soit soumis à la même valeur temporaire qu'une des syllabes ou un des sons de la formule : ♪♪♪ *redemptor*, par exemple.

Que le lecteur juge un peu du résultat de ce procédé que nous allons figurer aussi exactement que possible en notation musicale, en prenant pour unité de temps la croche, dont la valeur nous semble le mieux répondre au mouvement du rythme grégorien :



Figurez-vous un graduel ou un trait écrit dans ce style. En vérité, n'est-ce pas un chœur de rossignols qu'il faudrait plutôt éduquer pour lui faire roucouler de semblables vocalises ?

Et ce serait là ce *cantus planus*, ce chant calme et uni dont le qualificatif traditionnel s'est conservé jusqu'à nos jours !

Ce serait là le rythme natif de ce chant populaire, destiné à un usage quotidien, de ce chant qui doit être doux, humble, respectueux, puisqu'il est, par destination, celui de la prière et de la louange divine.

Vrai, si c'est là le rythme du chant liturgique, tel que l'ont compris les compositeurs et les théoriciens du moyen âge, il faut avouer que Dom Pothier leur a donné une verte leçon de bon sens !

Mais l'auteur de se récrier, en protestant contre l'interprétation si fausse, si malveillante, dont on gratifie son système.

Il suffit de jeter un simple coup d'œil sur ses transcriptions de musique grégorienne pour s'assurer qu'il n'y a pas un seul exemple de neumes à triples et à quadruples croches ; l'usage de la double croche y est seul admis.

C'est vrai, et mille excuses !

Nous avions cru interpréter sainement la pensée de l'auteur en basant notre subdivision du temps premier sur un principe élémentaire de rythme musical.

Seulement, cher Maestro, dites-moi de quelle loi de proportion vous vous inspirez pour subdiviser le temps premier en cinq, sept, neuf, doubles croches, comme il arrive souvent ? Sans doute, par ce moyen, vous échappez à la mensuration, mais en revanche, dans quelle anomalie ne tombez-vous pas ?

L'unité de temps peut-elle être fractionnée autrement qu'en deux ou en trois, en quatre ou en six, en huit ou en douze, en seize ou en vingt-quatre ?

N'est-ce pas là un principe fondamental du rythme auquel, dans aucun cas, on ne peut contrevenir sans manquer aux exigences de l'oreille, sans aboutir à quelque perturbation rythmique ?

Puis, voyez le souci énorme dont vous affligez l'exécutant qui, à chaque instant, et sans le secours de la mensuration, aura à saisir le rapport de durée qui régit le temps premier et ses subdivisions si variables dans votre système ; à passer *ex abrupto* du mouvement de la croche en celui de la double croche, avec des groupements divers de 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 notes et plus. Vous trouvez que c'est là un type de chant pratique, populaire, d'une exécution facile et à la portée du commun des chanteurs ?

3° Il repose sur une erreur historique, sur un anachronisme flagrant.

L'indivisibilité du temps premier est un fait reconnu en matière de plain-chant.

Dans la rythmique des Grecs, l'unité de temps était la brève. Qu'ils n'aient jamais eu l'idée de la fractionner, de la réduire en poussière de son, comme nos modernes, aucun musicologue sérieux ne voudra y contredire.

Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un simple coup d'œil sur l'ouvrage d'Aristoxène que les siècles nous ont légué.

Or il faut descendre bien loin, jusque dans le bas moyen âge, à l'époque du contrepoint et de la musique figurée, pour trouver l'origine de la divisibilité du temps premier.

Donc, si le rythme grégorien a été établi sur ce principe d'indivisibilité, on ne peut toucher à cette organisation sans porter atteinte au rythme lui-même, sans le dénaturer, sans le mutiler, sans faire injure à la vérité de l'histoire, sans bouleverser l'ordre chronologique, sans se rendre coupable d'anachronisme.

C'en est assez, nous croyons, pour mettre à nu l'illégitimité, l'arbitraire, la fantaisie d'un système qui n'a point réussi à révolutionner l'opinion dans le monde des grégorianistes et qui ne peut que contribuer au succès de la cause bénédictine.

II. — Un plain-chantiste moderne a dit équivalemment que le rythme bénédictin, vrai et rationnel quant au fond, a besoin d'être perfectionné quant à la forme, et qu'en admettant l'égalité des notes il reste plutôt un rythme *négatif*, *inesthétique*, *froid*, *amorphe* [1].

Pour en faire un rythme *positif*, *esthétique*, *vivant*, *nettement défini*, force est d'avoir recours à l'usage des longues et des brèves, non pas combinées de façon à obtenir un rythme métrique, mais disposées plutôt avec une certaine liberté et surtout en parfaite concordance avec les signes romaniens qu'on trouve dans certains manuscrits.

En un mot, l'honorable plain-chantiste aimerait un rythme *musical libre*, suivant son expression.

Nous nous permettrons d'abord de demander à l'estimable musicologue s'il se fait une idée vraie du rythme bénédictin, c'est-à-dire du rythme oratoire appliqué à la mélodie grégorienne.

Est-il bien réel que toutes les notes y soient égales ?

Dom Pothier se défend d'avoir jamais enseigné pareille théorie.

Écoutez-le plutôt :

« Le rythme du chant grégorien n'est pas fondé, comme on croit à
« tort pouvoir me le faire dire, sur l'égalité des notes. Il y a dans toute
« bonne exécution, si oratoire qu'on la puisse dire, des brèves et des
« longues de fait.

« Ce ne sont pas des longues et des brèves provenant des divers
« pieds métriques de la versification classique, pas davantage de mesure
« de la musique moderne ».

Le rythme bénédictin n'est donc pas dépourvu de longues, nous en avons pour garant les *pressus*, les *strophicus*, les *oriscus*, dont le chant neumé est en quelque sorte cousu ; les thésis doubles qu'on rencontre à chaque pas, autant dans le chant neumatique que dans le chant syllabique.

Et puis, bien que le rythme oratoire écarte les valeurs métriques,

1. La question rythmique. Fr. J.-D. Folghera (*Revue du chant grégorien*, 11e année, p. 101).

les valeurs conventionnelles de syllabes, il ne peut supprimer la diversité de poids, de longueur naturelle qui tient à la constitution même de certaines d'entre elles.

Enfin, l'accentuation qui est à la base du rythme oratoire contribue à cette diversité tant désirée par notre plain-chantiste.

Car, bien qu'en principe l'accent, dit-on, doive être bref, en fait il ne saurait l'être, l'effort de voix qu'il demande entraînant forcément un certain développement de la syllabe ou de la note qu'il doit mettre en relief ; de sorte que le rythme oratoire ne repose point sur l'égalité absolue des sons.

Mais puisqu'il y a, dans le rythme bénédictin, des notes plus longues, plus amples, en contact avec des notes moins longues, moins amples, il y a donc là une combinaison de sons inégaux en durée, et comme, d'après notre musicologue, ceci est la condition essentielle, d'un rythme positif, esthétique, bien défini, nous serions en droit de conclure immédiatement que le rythme bénédictin est tout cela et qu'il échappe aux reproches qui lui sont adressés.

Nous voulons pousser plus avant la démonstration.

(*A suivre.*) Abbé C. Marcetteau.

BIBLIOGRAPHIE

Jules Combarieu : **La musique et la magie** (tome III des « Études de philologie musicale »), étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés. In-4° de 374 pages, 10 fr. Picard et fils, 82, rue Bonaparte, Paris.

On ne pouvait moins attendre de M. Combarieu, qui est chargé du cours d'histoire de la musique au Collège de France, et inspecteur d'Académie pour le chant dans l'Université de Paris, qu'un volume très intéressant sur une question explorée déjà par lui depuis longtemps. Ce livre, dont le sujet a formé la matière d'un de ses cours au Collège de France, est en effet fort curieux, et, sous ce titre alléchant : *la Musique et la Magie*, cherche à démontrer que l'origine entière de l'art musical, ses gammes, ses rythmes, ses formes, proviennent, en dernière analyse, de l'idée attachée par les primitifs aux fonctions musicales.

On avait depuis longtemps signalé l'importance du chant, ou pour mieux dire des modulations musicales, dans les opérations magiques gréco-romaines. M. Combarieu étend son enquête, et conclut que ces habitudes, constatées à une époque où plusieurs civilisations s'étaient succédé, remontent aux temps tout à fait primitifs. Pour être exact, on pourrait même dire que les faits si curieux recueillis par M. Combarieu prouvent que beaucoup de lois musicales, érigées ou mieux expliquées par les êtres non civilisés comme systèmes d'incantation (*canere*, chanter [sens musical] et enchanter [sens magique]), sont au fond de la nature humaine.

D'ailleurs, les titres de quelques-uns des chapitres de ce livre indiquent les paragraphes très suggestifs développés par M. Combarieu : « La musique, moyen de communiquer avec les Esprits ; L'ode et la formule magique ; Le chant magique employé pour agir sur le monde physique et le monde moral ; La liturgie romaine

et la magie ; Chants religieux d'origine magique ; Conséquences et survivances, chez les modernes, de la magie musicale primitive », etc.

En parcourant ce volume intéressant, nous avons été étonné que, dans ce sujet, l'éminent professeur n'ait pas adopté l'interprétation musicale des papyrus gnostico-magiques. (Voir mes *Origines du chant romain*, avec les références.) Cependant, la manière de lire ces manuscrits, avec MM. Ruelle et Poirée, paraît inattaquable. Quelques textes aussi ont une référence incomplète, en particulier les renvois aux patrologies de Migne ; j'aurais aimé savoir, par exemple, où trouver le texte de saint Jean Chrysostome sur le psaume CL auquel il est fait allusion p. 9, note 1. Ce sont, bien entendu, des détails qui ne nuisent en rien à la lecture agréable du livre.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

LES REVUES (articles à signaler) :

Les Chansons de France : nº 10. — Consacré aux vieilles chansons relatives aux Enlèvements.

Revue musicale : nº 10. Lenoël-Zévort : Le chant et les méthodes (fin). J. Combarieu : Histoire du théâtre lyrique, les mystères. — Nº 14. Henri Quittard : Les sources d'inspiration de la *Flûte enchantée*.

Bulletin français de la S. I. M. : nº 7. Jean d'Udine : La Gymnastique rythmique de Jaques Dalcroze.

Guide musical : nºs 27-28 et 29-30. Ernest Closson : Des cours d'histoire et d'esthétique musicales dans les conservatoires.

Revue du chant grégorien : nº 5. Dom Lucien David : Les signes rythmiques : leur valeur traditionnelle et pratique ; la notation musicale moderne et le chant grégorien.

Musique sacrée : nº 4. Législation de l'enseignement musical. Nº 6. Le chant, dans les programmes scolaires d'autrefois. Encartages : versets d'orgue de J. Ripert et de Courtade.

Musica sacra (Namur), nºs 9-10. H. Van D. W. Le répons-graduel *Requiem* et les répons-graduels du IIe ton.

Caecilia : nºs 5 et suivants. Le chant populaire d'église en langue vulgaire et le culte catholique.

Gregorianische Rundschau : nº 7. Le chant du graduel et les tons de psaumes.

Rassegna gregoriana : nºs 3-4. G. Vale : Les lamentations de Jérémie à Aquilée. G. Bas : Quand a-t-on commencé à accompagner le chant grégorien ? — Nºs 5-6. R. Barelli : Sur l'alphabet musical dans les mss. sangalliens [à propos du sigle *st*, ne signifiant pas *stare* mais *statim*].

Musica sacra (Milan) : nº 4. L. Bonvin : Les lois ecclésiastiques qui regardent la récitation du texte liturgique. Nºs 6 et 7. La musique et les orgues du dôme de Milan [au moyen âge].

Revista musical catalana : nºs 64 et 65. Felip Pedrell : Vieilles musiques du pays. Dom Maur Sablayrolles : Voyage à travers les manuscrits grégoriens d'Espagne.

Musical times : mai. F. E. G. : Le centenaire d'Haydn (avec reproductions d'autographes). Juillet : L'église paroissiale de Sheffield [ses musiciens et organistes depuis le XVe siècle].

Church music : mai. Les femmes peuvent-elles être organistes dans les églises ?

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Quinzième Année — N° 9 — Septembre 1909

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^{e})
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

L'Oratorio et la Cantate

(*Suite.*)

Tandis qu'en Italie l'oratorio s'était perfectionné, depuis ses premières manifestations dans l'oratoire de saint Philippe de Néri, pour atteindre son apogée avec Carissimi, dans le Nord, découlant du même principe mais tout autre en son essence, Heinrich Schutz (1585-1672) créait, en faisant appel à bien des apports étrangers, un oratorio qui, pour n'être pas d'une forme bien définie, n'en demeurera pas moins le prototype de la production allemande.

Nous voici parvenus au point où l'oratorio va suivre deux voies non opposées, mais bien différentes, suivant qu'il sera la continuation de l'œuvre d'Animuccia et de Carissimi ou qu'avec Schutz, préparant la route à Bach et Haendel, il deviendra le germe d'où sortiront plus tard le *Messie* et la *Passion.*

C'est qu'avec ces derniers un élément nouveau s'est adjoint à l'oratorio primitif, élément resté dans l'ombre pendant plus d'un siècle et qui deviendra bientôt le pivot de la composition nouvelle. Cet élément, c'est le choral.

Le « choral », qui devint, par la suite, une des formes les plus caractéristiques de la musique d'église protestante, ne fut pas dû, comme

beaucoup le croient, à l'invention de Luther. Il est, en réalité, beaucoup plus ancien ; on en retrouve des traces jusqu'au XIIe siècle. Mais Luther donna une apparence nouvelle à ces chants déjà utilisés, en en faisant la partie principale du chant cultuel des « réformés ».

Tout d'abord il ne supprima pas totalement les chants latins dans ses offices. Il n'approuvait même pas ceux qui, résolument, en proscrivaient l'usage ; mais convaincu de la nécessité de donner au chant une grande simplicité pour que toute l'assistance pût concourir à son exécution, il choisit, dans les mélodies catholiques, celles qui répondaient le mieux à son idée et il composa lui-même celles dont les modèles lui manquaient. Ayant donc pris le parti de ne faire exécuter que ces mélodies, courtes, coupées de points d'orgue et faciles à l'extrême, il fit à ses fidèles l'obligation de chanter ces chorals à l'unisson et à pleine voix. Il s'ensuivit que le choral devint dans l'Eglise protestante une des manifestations, et non la moindre, de la prière. Qu'on se rappelle ceci qui servira à expliquer comment l'oratorio allemand deviendra plus tard sinon une sorte d'office, du moins, presque une manifestation confessionnelle, tandis qu'en Italie c'était une distraction d'ordre très élevé au cours d'une réunion religieuse et non d'un office rituel.

Luther n'était pas un grand docteur en musique, mais il la sentait vivement, et avait la conviction de son influence salutaire jusqu'à en faire l'apologie en ces termes : *On ne peut mettre en doute que les esprits sensibles à la musique ne renferment le germe de toutes les vertus*. Ainsi mit-il le plus grand soin à choisir dans la musique antérieure les chants qui lui semblaient correspondre à son idée. Et quand il ne les trouvait pas, il en composait lui-même avec une intuition rare ; ceux qui sortirent de sa plume figurent, encore aujourd'hui, parmi les plus beaux.

Le choral utilisé par Meyerbeer dans les *Huguenots* est de ceux-là, et l'admirable parti qu'en a tiré le maître israélite n'ajoute rien à la grandiose sérénité du thème inventé par le réformiste d'Eisleben.

Ainsi donc, par l'adjonction du choral, l'oratorio, en pays allemand, se rapprochait en quelque sorte de l'office protestant, en devenant une paraphrase musicale d'un texte de l'Ancien ou du Nouveau Testament alterné avec des chorals harmonisés dont le thème, facilement reconnaissable, était chanté par l'assistance à l'unisson des exécutants. C'est en cela que consiste la différence primordiale entre l'office protestant et celui catholique au point de vue musical. Car, d'après le mot subtil et fin de Pie X, on ne *chante pas pendant* la messe, on *la* chante ! Tandis qu'on *fait* de la musique pendant l'office protestant.

On conçoit, dès lors, la différence entre ce système et celui de l'oratorio italien, qui consistait à soutenir l'attention de l'auditoire par un concert sacré, ce qui reposait son esprit de l'austérité d'un sermon ; différence plus grande encore, si l'on considère que l'audition de cette composition sacrée ne remplaçait pas les offices liturgiques pour les pays catholiques, tandis que chez les réformés c'était une forme, autre, mais acceptée, de « louer le Seigneur ».

Un autre élément commence à prendre une place importante dans la composition de l'oratorio. C'est le *récitant*. Il naquit d'une nécessité, et de lui on peut bien dire que le besoin créa l'organe. En effet, les anciens motets, toujours relativement courts, n'étaient qu'un « morceau de musique ». Dans les messes, les divers morceaux étaient reliés par l'office lui-même, tandis que l'oratorio, ou, plus réduite, la cantate, avaient besoin d'un trait d'union entre les divers numéros qui les composaient. La musique était admirablement expressive mais non dramatique, et pour résumer l'*histoire*, expliquer et faire comprendre le sujet et son développement, sous forme de chœurs, et plus tard de soli, de duos et autres combinaisons, le récitant devenait indispensable. Grâce à lui l'attention de l'auditeur ne s'égare pas en dehors de l'intérêt du texte. Le récit est là, pour présenter et lier entre elles toutes les parties de l'ouvrage. Et, de temps en temps, le choral, isolé du reste, viendra donner sa note grave et presque rituelle.

Ne pourrait-on trouver une certaine analogie entre l'oratorio ainsi constitué et le théâtre grec, dont les types parvenus jusqu'à nous étaient mêlés, en grande partie, à une manifestation religieuse ? Les personnages étaient toujours pris dans la mythologie, et tout le temps de la représentation l'action s'arrêtait pour permettre au chœur d'évoluer, devant le proscenium, en chantant un hymne en l'honneur d'Apollon, après s'être groupé autour de l'autel de Diane, lequel était placé en contre-bas, devant le milieu de la scène.

Cette fonction du chœur antique rappelle de près celle du choral, de même que, durant le drame, sa participation à l'action qu'il suivait, expliquait et présentait, rappelle beaucoup le rôle du récitant dans l'oratorio et, en tout cas, répond au même besoin qui est d'alléger l'attention du spectateur [1].

Mais pour comprendre ce rôle du récitant, en apprécier l'utilité à son époque, et s'expliquer comment, plus tard, il sera moins nécessaire, au point de disparaître ou presque, il faut commencer par se rendre compte de ce qu'était au XVIIe siècle la mentalité du spectateur ou de l'auditeur. Qu'il fût au théâtre ou au concert, à la galerie des glaces ou dans la chapelle, il était le même en somme et apportait en des lieux et heures différents les mêmes facultés d'attention et de perception. Il nous est donc nécessaire de faire ici un peu d'archéologie théâtrale.

(*A suivre.*) F. DE LA TOMBELLE.

1. Cela est si vrai que le théâtre annamite comme celui des Chinois, bien plus ancien encore, procédait à peu près de même en soulignant chaque fragment de dialogue par une batterie d'instruments de percussion différente d'après le personnage. Un coup voulait dire que c'était le roi qui allait parler. Deux coups pour le traître, trois pour le messager, et ainsi de suite. Là, néanmoins, dans le théâtre asiatique, s'arrête la fonction du chœur. Son acception religieuse n'existe pas, les personnages étant pris dans l'histoire légendaire héroïque du pays, comme chez nous Bayard ou Roland. Les figures divines restent confinées dans leurs pagodes et ne sortent jamais des grands poèmes brahmaniques qui les chantent jusqu'en trois cent mille vers. Pauvres Brahmes condamnés à les avoir lus, sinon retenus !

Nouvelles de la Musique d'église

LE CONGRÈS DES SABLES-D'OLONNE

(*Suite*)

Le Rme Dom Guépin nous parle d'une manière pleine d'humour de la restauration du chant grégorien en Espagne, à la tête de laquelle se trouvent les moines de Silos, appartenant à la Congrégation de Solesmes, sans oublier les bénédictins de la Congrégation espagnole du Montserrat, et les bénédictins français exilés de la Pierre-qui-Vire. Toutefois ces deux derniers groupements ont adopté les fameux points et épisèmes néo-solesmiens, tandis que les bénédictins de Silos sont restés fidèles à la tradition. Rien que les efforts de ces religieux ont déjà, en très peu de temps, amené au mouvement de restauration seize diocèses du centre de l'Espagne. Dom Guépin parla, à ce propos, de l'unité de l'œuvre de Solesmes, qui ne doit pas être suspectée, malgré les différences de tactique de certains de ses représentants.

M. l'abbé Méfray, maître de chapelle des Sables, lut un vibrant travail sur le *Graduel grégorien*, envisagé comme moyen d'apostolat dans les divers groupements religieux. On se donne ordinairement beaucoup de mal pour organiser dans les « œuvres » des représentations plus ou moins bruyantes, dont le résultat est d'ordinaire négatif, tandis que l'Eglise elle-même nous offre l'œuvre par excellence, l'*opus Dei*, le chant de la liturgie, avec quoi nos premiers apôtres convertissent les contrées barbares. M. Méfray indique comment on peut parfaitement faire passer ce résultat dans la pratique.

Parmi les autres rapports ou communications, je signalera isuccinctement celui de Mgr Perriot sur les bases naturelles de l'exécution du chant ; de M. Martin, sur la *Manécanterie* de la Croix de bois ; de M. l'abbé Faure-Muret, maître de chapelle de Saint-Front de Périgueux, sur les résultats obtenus spécialement par la « chorale Saint-Silain », formée de cent vingt ouvriers, et le fonctionnement de la *Schola des curés et des vicaires* pour la retraite ecclésiastique annuelle (à imiter dans tous les diocèses) ; de M. l'abbé Lelu, recteur de campagne en pleine Bretagne, qui est un apôtre du chant grégorien dans sa région, et a obtenu d'excellents résultats (avec prononciation en *ou*) ; de M. Biton, l'éditeur bien connu, maître de chapelle de Saint-Laurent-sur-Sèvre ; de M. l'abbé Dupont, de Saint-Bruno de Bordeaux ; etc.

Ici, je dois une particulière mention à M. Le Guennant, maître de chapelle de Saint-Nicolas, à Nantes, et fondateur de la Société *A cappella*, qui vient proposer, avec appui d'une belle lettre de M. Vincent d'Indy, la fondation d'une *Union des maitrises de l'Ouest*, de Saint-Brieuc à Bordeaux et au delà. L'idée est adoptée séance tenante, et, après l'assemblée des congressistes, une réunion a lieu qui groupe une grande quantité de musiciens d'église présents, et rentrant dans le cadre de la future société. Celle-ci est constituée immédiatement; ses adhérents sentent le besoin d'une direction uniforme ; ils veulent se communiquer leurs désirs, leurs plans, s'encourager mutuellement, discuter entre eux des réformes à tenter et des moyens à mettre en œuvre, profiter aussi des expériences faites, s'entr'aider, en un mot, de toutes manières, par exemple par la communication ou le prêt de musique, et même de chanteurs. Un bureau provisoire a été nommé, avec M. l'abbé Méfray pour secrétaire général.

Ai-je besoin de dire que c'est l'âme de la Schola qui vibre ici ? Avec un de ses professeurs et un certain nombre de ses anciens élèves et de ses amis, elle fut à l'ordre du jour durant ces fêtes, et si le grand nom de Solesmes, représenté par l'illustre Dom Pothier, plana sur toute la partie grégorienne, toute la partie musicale et pratique se réclama de la Schola, des noms de Ch. Bordes et de V. d'Indy.

Un des derniers vœux votés fut relatif non seulement à l'accentuation, mais à la *prononciation latine* du latin, qui en est le plus ferme soutien. En laissant libre d'adopter ou de rejeter le *tché* italien, on demande aux évêques sinon d'imposer, du moins d'autoriser la prononciation latine du latin pour tous ceux qui voudront s'en servir.

Les offices religieux furent fort beaux. Les deux premiers jours, ils furent exécutés par la maîtrise paroissiale seule, œuvre des plus intéressantes. Elle est formée de pêcheurs et d'ouvriers du port et des enfants de leurs familles ; fondée autrefois par Mgr l'archiprêtre lui-même, fort bien dirigée par M. l'abbé Méfray, elle exécute le chant grégorien et la polyphonie avec une formation vocale parfaite et une grande sûreté de goût. La maîtrise des Sables-d'Olonne est, certes, à donner en exemple à beaucoup de maîtrises des grandes villes. L'orgue était tenu par M. Le Guennant, qui accompagna d'une façon exquise les pièces grégoriennes, — cela fut particulièrement remarqué par notre éminent confrère M. Arthur Coquard, dans ses comptes rendus de l'*Echo de Paris*, — et interpréta plusieurs belles pages de musique d'orgue : *Prélude sur un thème grégorien*, de E. Chausson ; *Fugue* en *sol* mineur, d'E-berlin; *Prélude et fugue en* ut *mineur* de J.-S. Bach; *Fugue alla Haendel*, de Guilmant.

Voici le programme des pièces chantées. Le mardi : *Veni creator*, chant grégorien, édition vaticane; *Constitues eos*, graduel des saints apôtres Pierre et Paul, *id.*; *Stetit angelus*, pour soprano et alto, de Piel; *Elegit eam*, à 4 voix mixtes, de l'abbé N. Couturier ; *Tu es Petrus*, communion des saints apôtres ; *Je te salue*, cantique de Bordes.

Le mercredi : *Laetatus sum*, graduel du 4e dimanche de Carême ; *Oremus pro Pontifice*, composé en chant grégorien pour la consécration de l'église, par Dom Pothier ; *Sanctus* et *Benedictus* à 4 voix mixtes de la messe *Salve regina*, de Rathgeber, *Agnus Dei*, vatican, n° 2 *ad libitum*; *Ubi caritas et amor*, du Jeudi saint ; *Jerusalem*, communion du 4e dimanche de Carême ; *Puissante Mère du Sauveur*, de M. l'abbé Lhoumeau.

Le jeudi, office solennel avec l'évêque assistant au trône, et le concours de la Manécanterie de la Croix de bois. None et tout le propre de la messe en grégorien (vatican), par la maîtrise; *Kyrie*, *Gloria* et *Sanctus-Benedictus* de la messe *Quarti toni*, de Vittoria et *Agnus* de la messe *Sine nomine*, de Palestrina, par la Manécanterie ; *Credo* n° 3, alterné par la maîtrise et les congressistes avec un ensemble parfait. (On devait d'abord exécuter le *Credo* des Anges de M. Gastoué, mais le chœur qui l'avait préparé n'était pas au point.) Après le chant de l'offertoire, un *andante* pour violoncelle de Giordani Tomasi (1758) ; après la bénédiction pontificale, *Louez le Dieu puissant*, choral de Bach, paroles françaises de M. Mahot.

Le soir, cantate en l'honneur du jubilé de Mgr l'archiprêtre ; cantique de Bordes à saint Vincent de Paul ; conférence de M. l'abbé A. Lhoumeau, résumant en quel-

ques mots la situation musicale des églises ; *Salve Regina* grégorien, par la Manécanterie : acclamations du *Christus vincit* sur la mélodie compilée par le Rme Dom Janssens d'après le chant usité aux couronnements des papes, et reprises par toute la foule ; *O sacrum convivium*, de Haller ; *Te Deum*, ton solennel n° 1, chanté par la maîtrise et les congressistes, alterné avec les versets de F. Anerio, chantés par la Manécanterie ; *Diffusa est*, de Nanini ; *Oremus pro Pontifice*, de Dom Pothier ; *Tantum ergo*, de Vittoria, par la Manécanterie. Après la bénédiction du Très-Saint-Sacrement, la maîtrise devait faire entendre un chœur de Haendel, extrait du *Messie*, mais on réclama la reprise de l'admirable choral de Bach, déjà exécuté le matin.

Telles furent ces belles fêtes, où le jubilé sacerdotal de Mgr du Botneau, archiprêtre des Sables-d'Olonne, et l'un des premiers apôtres de la cause grégorienne, amena si heureusement la reconnaissance de l'œuvre accomplie durant ce temps par les Bénédictins, la diffusion et la glorification de l'Edition Vaticane qui en est le couronnement.

***

Guingamp. — Le jeudi de la Fête-Dieu, la maîtrise de Saint-Michel de Saint-Brieuc, que dirige avec tant de talent et de dévouement M. l'abbé Dutertre, est venue prêter son concours à la cérémonie célébrée au collège. On y a entendu la messe *Brevis* de Palestrin, l'*O sacrum convivium* grégorien, le *Tantum ergo* de Palestrina et de Vittoria. A la fin du déjeuner, qui réunissait une centaine d'ecclésiastiques et de laïques, la même schola exécutait brillamment le noël de Costeley, *Allons gai, gai, bergères*, un madrigal de Blondet, et la *Bataille* de Jannequin. Un des assistants nous écrit : « Cette musique fut un ébahissement général, et, pour beaucoup d'entre nous, une nouvelle découverte du nouveau monde. »

Albi. — Un récital d'orgue vient d'être donné par M. de La Tombelle, sur le superbe instrument construit par M. Th. Puget, de Toulouse, à l'occasion d'une excursion de l'Automobile Club du Périgord.

Au programme, des morceaux de M. de La Tombelle lui-même : un *Andante*, une *Fantaisie sur deux thèmes profane et religieux*, une *Toccata en mi*. L'exécution de ces pièces, écrites dans un style musical savant, digne de l'école franckiste, et la superbe improvisation jouée d'une façon impeccable, nous sont une preuve du grand talent du maître.

Périgueux. — La maîtrise de la cathédrale et la chorale de Saint-Silain, dirigées par M. l'abbé Faure-Muret, maître de chapelle de Saint-Front, ont eu une excellente année, depuis l'Avent de 1908. Leurs principaux triomphes furent la Semaine sainte et Pâques, et la fête de Jeanne d'Arc. A la Semaine sainte, les chœurs ont exécuté une longue série de morceaux des meilleurs compositeurs, S. Bach, Witt, Gounod, Casciolini. Le *Popule meus* de saint Liguori, exécuté le vendredi soir après le sermon de la Passion, mit un digne couronnement aux strophes du *Stabat* et rappela avec une harmonie ravissante la cérémonie de l'adoration de la Croix. La messe de Stehle, composée pour Notre-Dame de Lourdes, a produit un grandiose effet. Les morceaux en sont d'une facture grave, pieuse, savante et simple en même temps. Les paroles se suivent, bien exprimées par la mélodie, sans coupures, sans répétitions inutiles, sans enchevêtrement. Les parties se suivent, se croisent, se répondent avec une expressive harmonie.

Les chanteurs de Saint-Silain ont montré qu'ils goûtaient eux-mêmes cette délicieuse musique. Ils l'ont traduite avec art par leurs voix cultivées. Le soir, à vêpres, le *Magnificat* de Benedetto Marcello, arrangé à quatre voix inégales par Théodore Dubois, paraissait traduire à la perfection les sentiments d'allégresse, de joie dont

tous les cœurs débordaient dans le nombreux auditoire. Le *Regina caeli* de Griesbacher, le *Tu es Petrus* de l'abbé Perruchot et la cantate de M. de La Tombelle *O mort, que devient ta victoire*, ont été particulièrement remarqués.

Voici, d'autre part, le beau programme de la fête de Jeanne d'Arc, qui fut exécuté de la manière la plus artistique :
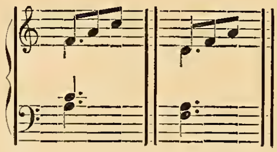
Messe pontificale : Chants tirés de l'Edition Vaticane. — Vêpres solennelles, *Deus in adjutorium*, 2 voix égales, Vittoria (1540-1608) ; *Dixit Dominus*, 2 voix égales, Singerberger, moderne ; *Beatus vir*, 4 voix mixtes, modulation pour le 3e mode, Bernabei (1620-1690); *Magnificat*, 4 voix mixtes, modulation pour le 1er mode, C. Andreas (xvie siècle). — Au Salut : 1. *Panis Angelicus*, à 3 voix d'hommes, de Casciolini ; 2. *Regina caeli laetare*, à 4 voix mixtes, de Griesbacher ; 3. *Oremus pro Pontifice nostro Pio*, Dom Pothier ; 4. *Te Deum*, par la foule ; 5. *Tantum ergo*, à 4 voix mixtes, choral de Bach.

Après les vêpres, avant le panégyrique, la belle cantate de Lenepveu : *Gloire à la Pucelle*, et, après le salut, le chant de Widor : *Salut, ô France des aïeux.*

De l'accompagnement du Chant grégorien

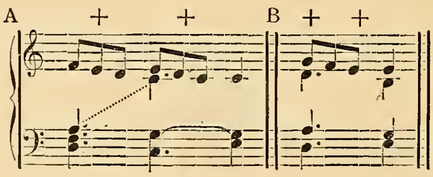
(*Suite et fin.*)

III. Si les trois notes sont disjointes, elles sont toutes trois réelles d'un même accord :
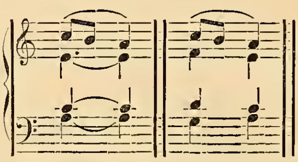


Climacus conjoint.

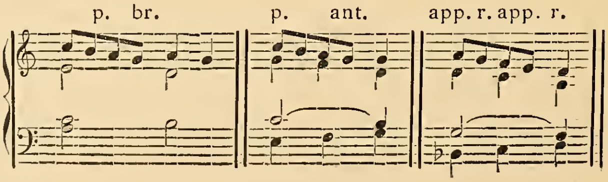
I. Dans le « climacus de trois notes » (⁊⬩), la 2ᵉ est note de passage (ex. A) ou bien la 1ʳᵉ est « appoggiature », la 2ᵉ « réelle » et la 3ᵉ « anticipation » (ex. B) :



S'il y a un repos sur la 3ᵉ note, les deux premières notes seront traitées comme une « clivis » :

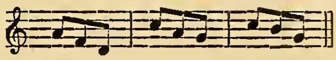


II. Si le climacus est composé de quatre notes, l'appui rythmique aura lieu sur la 1ʳᵉ et sur la 3ᵉ note : ces 2 notes, par conséquent, ne pourront être que « réelles » ou « appoggiatures » ; la 2ᵉ et la 4ᵉ seront « passage », « broderie », ou « anticipation », et « réelles » quand 1 et 3 seront « appoggiatures » :



III. Le climacus de cinq notes se subdivise ainsi : 2 et 3 ou 3 et 2, soit : une clivis et un climacus de trois notes. L'élève, ayant suivi jusqu'ici avec attention l'interprétation des neumes de deux et trois notes, trouvera facilement celle-ci.

IV. Quant au « climacus disjoint » :
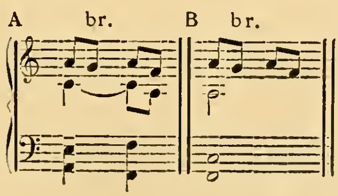


l'élève, arrivé à ce point du traité, doit pouvoir en trouver de lui-même l'interprétation harmonique.

Remarque importante. — Quelle que soit l'interprétation harmonique que l'on adopte pour les neumes de deux, trois ou quatre notes, avoir grand soin de ne traiter les notes à appui rythmique que comme *notes réelles* ou comme *appoggiatures fortes.* De plus, ne donner *qu'un accord* aux neumes de deux ou trois notes ; et, pour les neumes de plus de trois notes, ne faire le changement d'accord que sur les notes à appui rythmique (1re note et note de subdivision). Si l'on négligeait ces règles, on pourrait peut-être faire des accompagnements intéressants au point de vue de lh'armonie ou du contrepoint, mais certainement mauvais au point de vue rythmique ; et il ne faudra jamais hésiter à sacrifier une succession d'accords, même savoureuse, au profit du rythme, qui est essentiel.
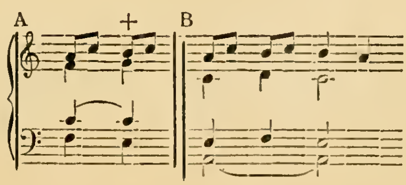
Neumes composés et suites de neumes.

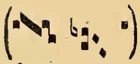
On les subdivise en neumes de 2 ou 3 notes, et ils rentrent dans la catégorie de ceux dont nous avons donné l'interprétation En voici quelques exemples que nous prenons dans le graduel de l'Edition vaticane.
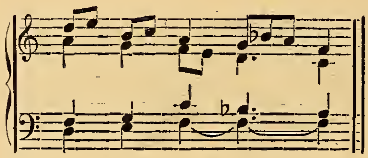
I. ( ) = suite de 2 clivis. On peut changer l'accord à la subdivision (ex. A) ; comme aussi on peut garder le même accord (ex. B) :
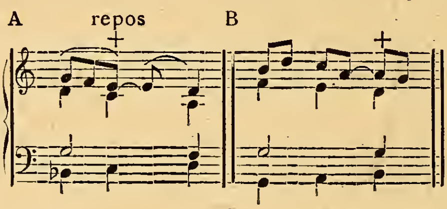


II. . = 2 podatus. La 3e note sera appoggiature inf. (ex. A), ou « réelle »(Ex. B).



III.  = 2 podatus et repos sur la 5e note, puis « torculus disjoint » et repos sur la 9e note (fin de la pièce) :
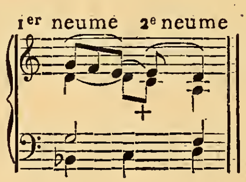


IV. Le « pressus » ou rencontre d'une note « fin de neume » et d'une autre, « première de neume » sur le même degré », peut être interprété, harmoniquement, de deux façons ; ou bien l'appui rythmique portera sur sa 1re note (ex. A) ou bien sur la 2e (ex. B) :



On pourra, très heureusement, pour les formules analogues à celles de l'ex. A, *indiquer* le commencement du 2e neume par un artifice harmonique quelconque, le retard par exemple :

A *bis*
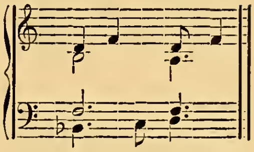


DE LA RICHESSE DE L'ACCOMPAGNEMENT
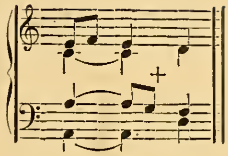
Si l'on entend par richesse la complication, l'appoint à tout prix des combinaisons contrapuntiques, il ne faut pas hésiter à dire que l'accompagnement ne doit pas être riche... ; la simplicité, en effet, lui convient mieux, de beaucoup. Un accompagnement « fleuri », trop « en mouvement », attirerait trop l'attention sur lui, et ce n'est pas son rôle. Il ne doit être que le fond, très calme, très pur, sur lequel se détachera la mélodie grégorienne. Cela ne veut pas dire qu'on ne puisse l'agrémenter de quelques artifices de contrepoint ou d'harmonie ; mais il en faut user avec discrétion pour ne pas noyer la mélodie dans un flot d'ornements.

Voici quelques exemples :

I. Notes de passage :
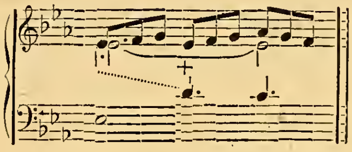


V. d'Indy
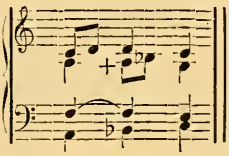


Ch. Bordes

La note de passage en frottement de seconde mineure est parfois d'un effet très agréable :
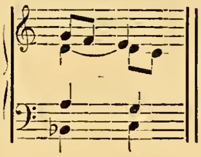


A. Gastoué

II. Retards :
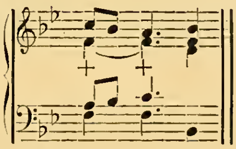


V. d'Indy



V. d'Indy
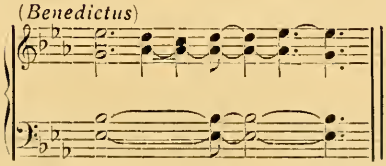
III. Echange de notes :



A. Guilmant
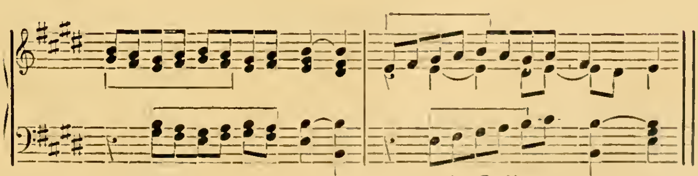
IV. Pédale :

(*Benedictus*)



A. Gastoué

V. Imitations :



A. Guilmant
(Antienne « Ecce nomen Domini », *Melodiae natales*.

CHAPITRE V

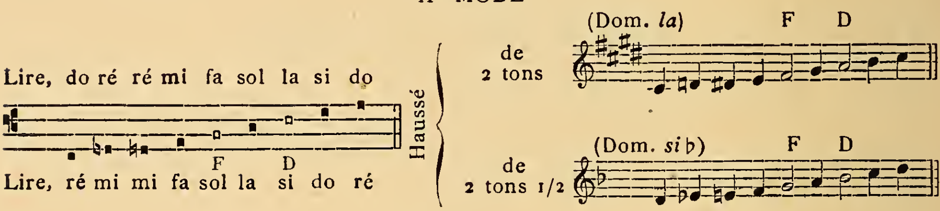
DE LA TRANSPOSITION

Les mélodies grégoriennes sont souvent notées ou trop haut ou trop bas pour la moyenne des voix de chœur ; il faut donc, la plupart du temps, les transposer.

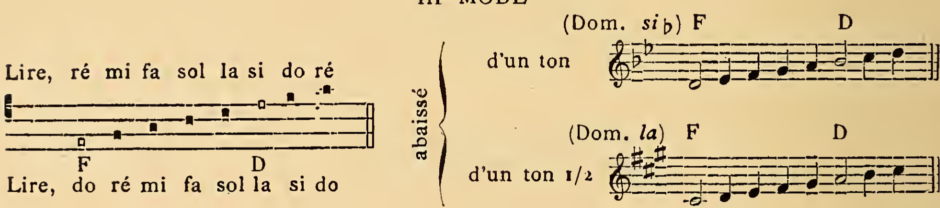
En se rappelant que toutes les mélodies grégoriennes sont écrites dans la *tonalité d'ut* majeur, on arrivera facilement à trouver les accidents que donne telle ou telle transposition. Quant à la lecture des notes avec une autre clef non écrite, on en prend l'habitude en peu de temps.

Voici les transpositions les plus usitées :

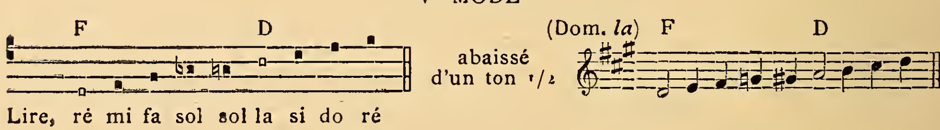
IIe MODE



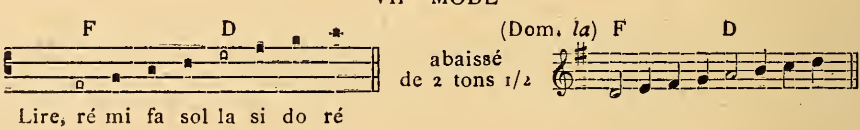
IIIe MODE



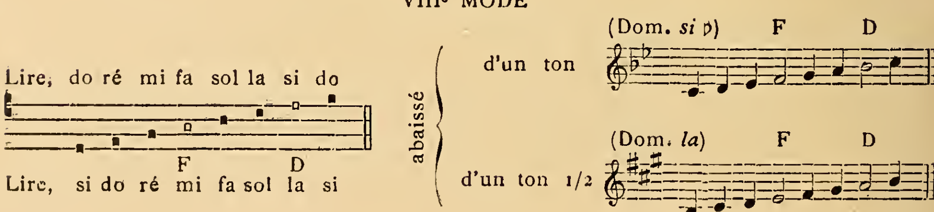
Ve MODE



VIIe MODE



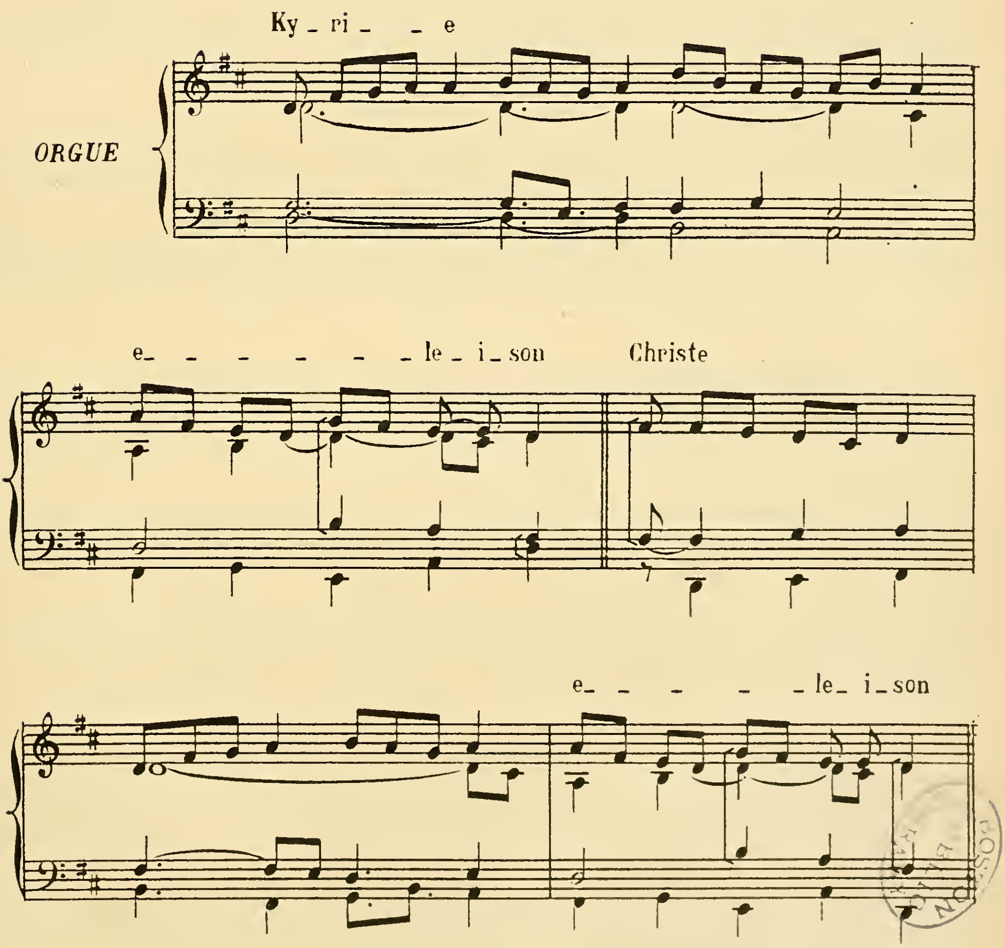
VIIIe MODE



V^e TON

DU KYRIE "DE ANGELIS"

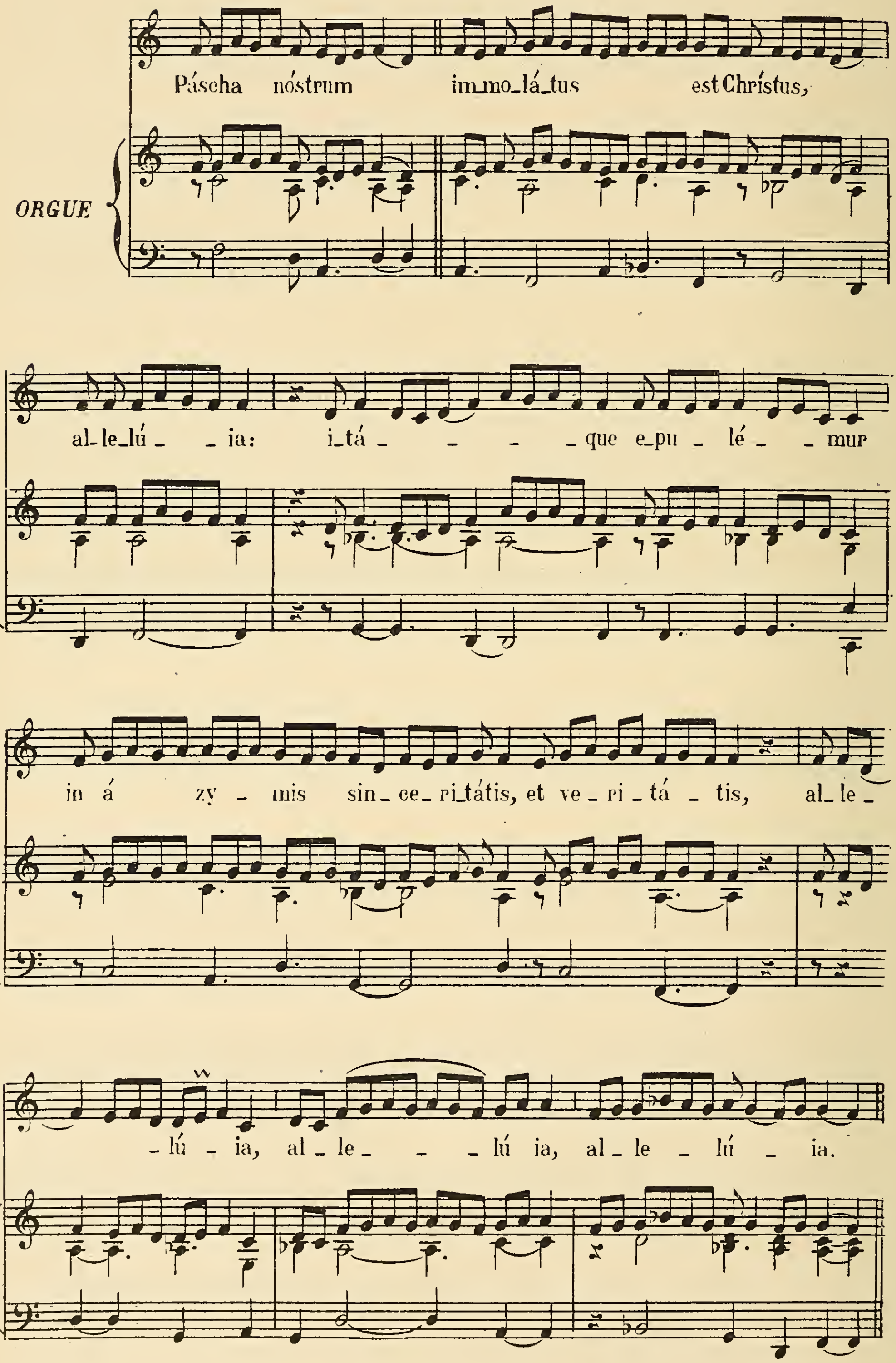
F. BRUN



VIe TON

COMMUNION "PASCHA NOSTRUM"

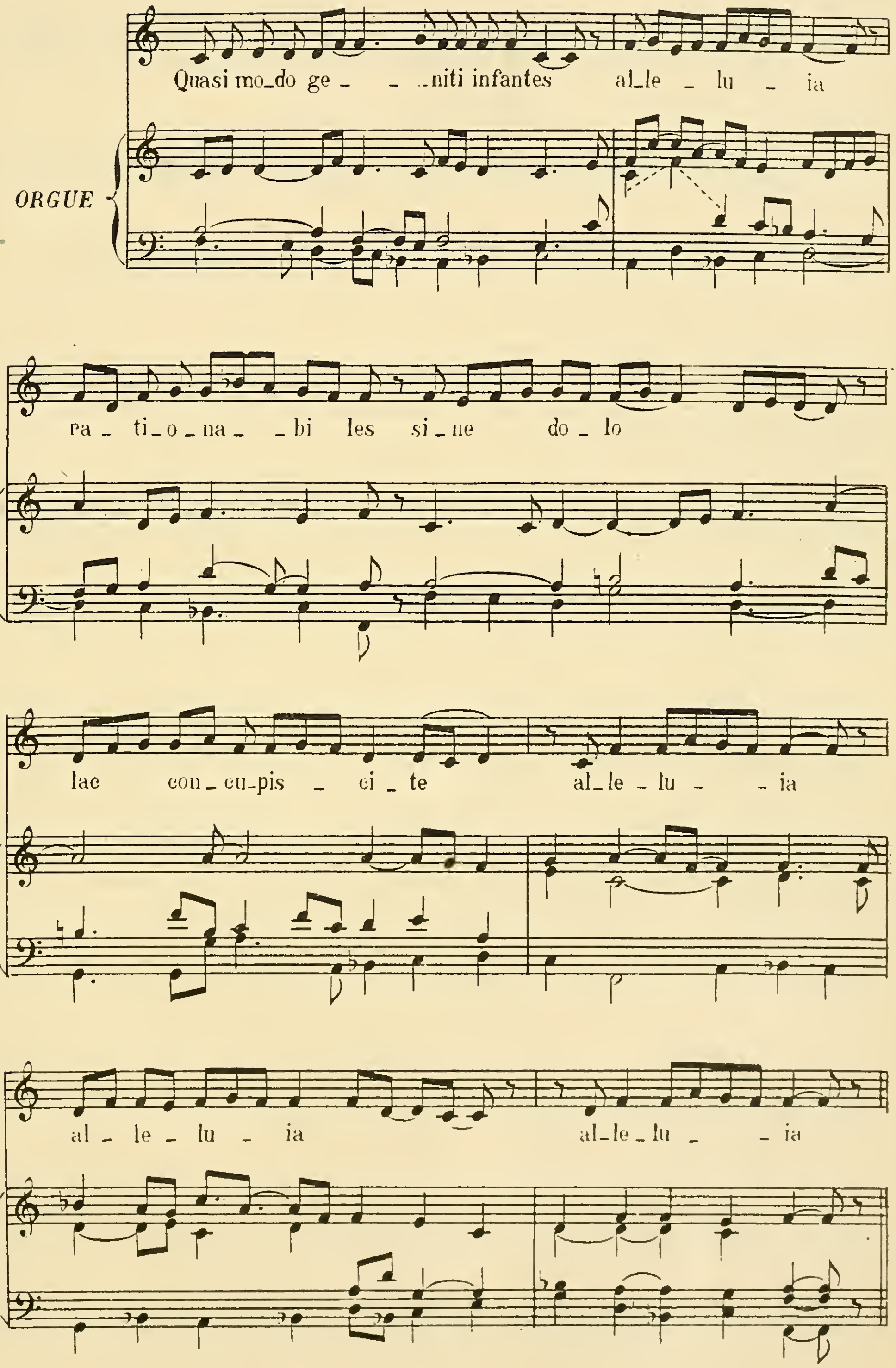
CH. BORDES



VIe TON

INTROIT "QUASI MODO"

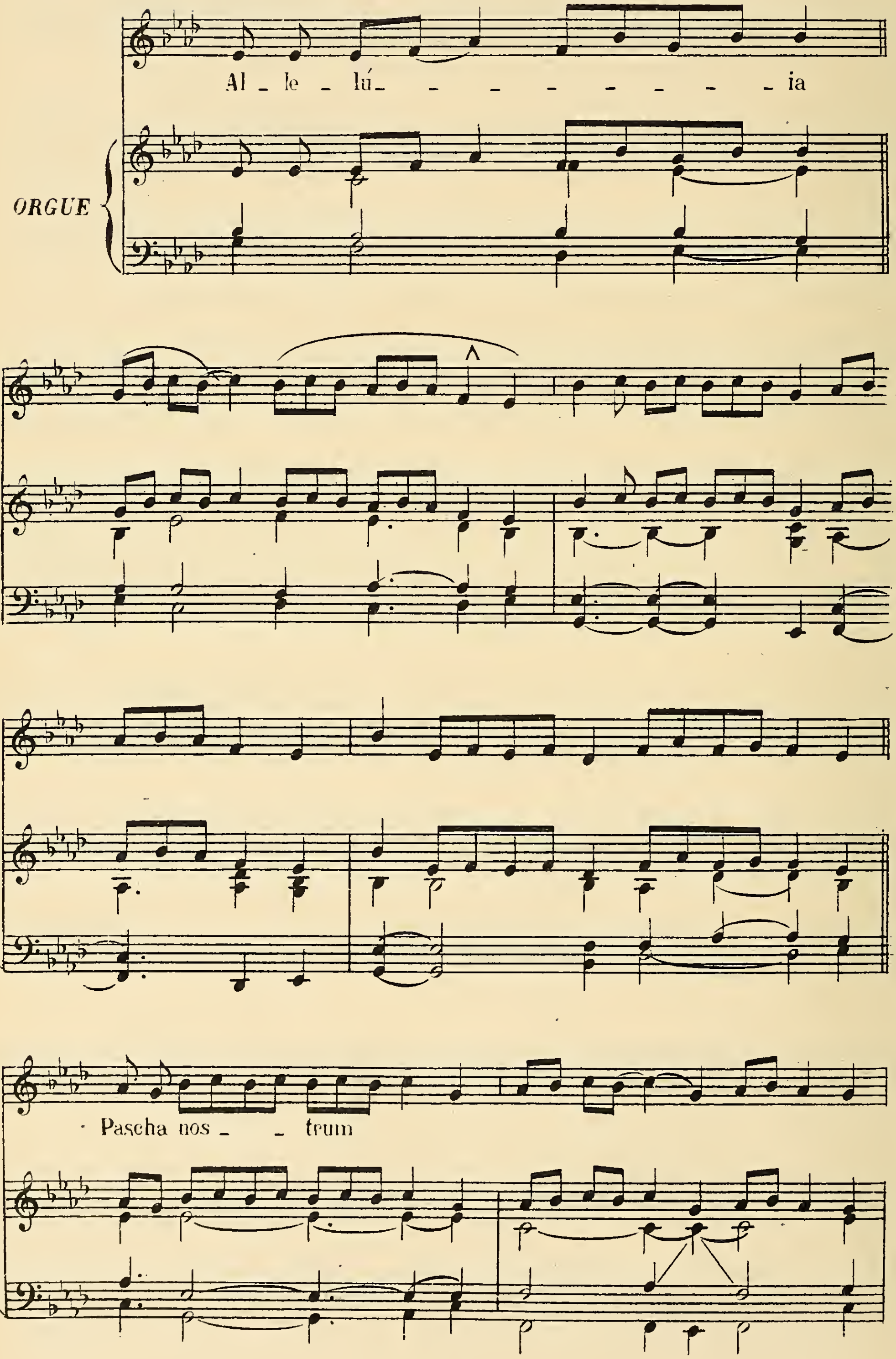
DÉODAT DE SÉVERAC

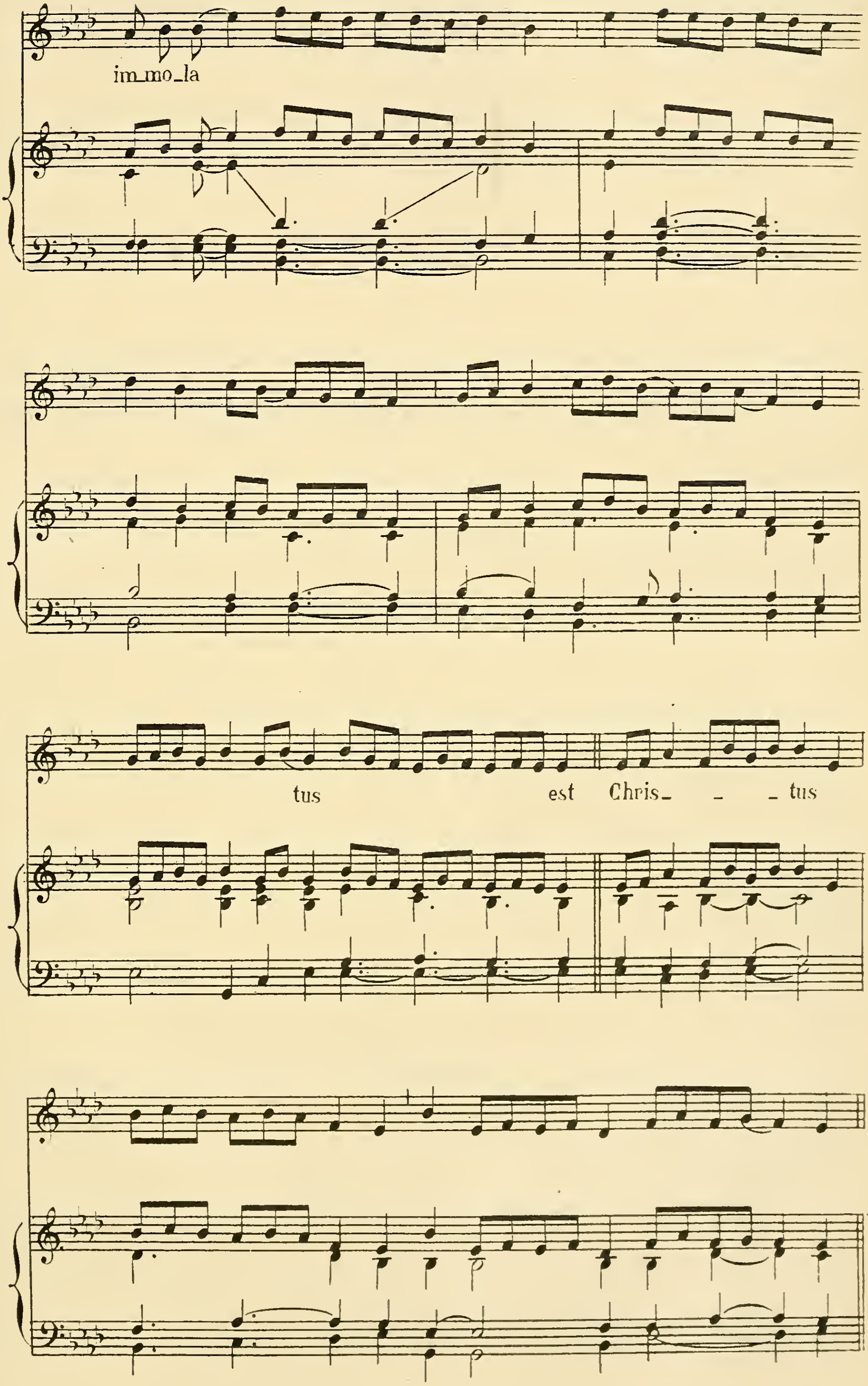


VIIe TON

ALLELUIA « PASCHA NOSTRUM »

F. DE LA TOMBELLE
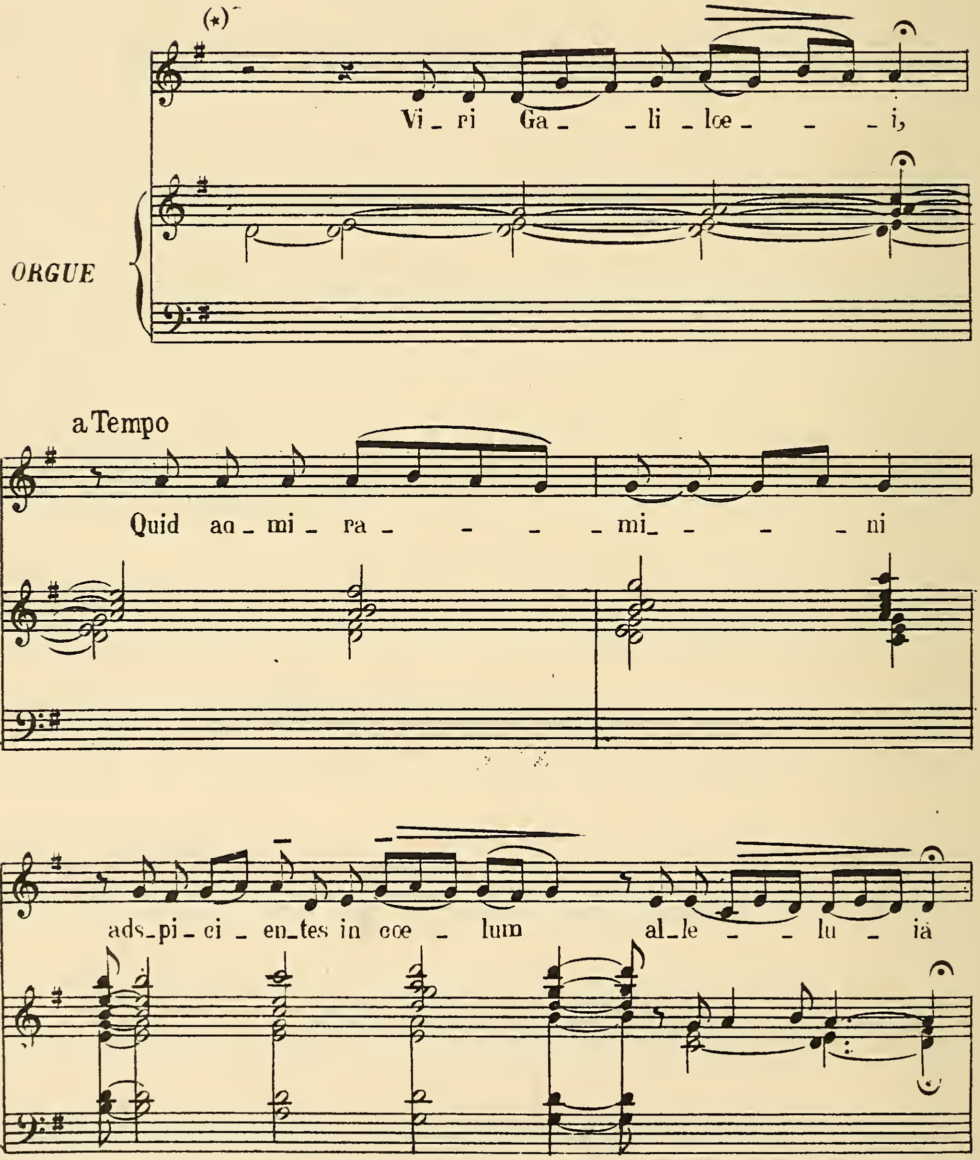



im_mo_la
tus
est Chris_ _ _tus

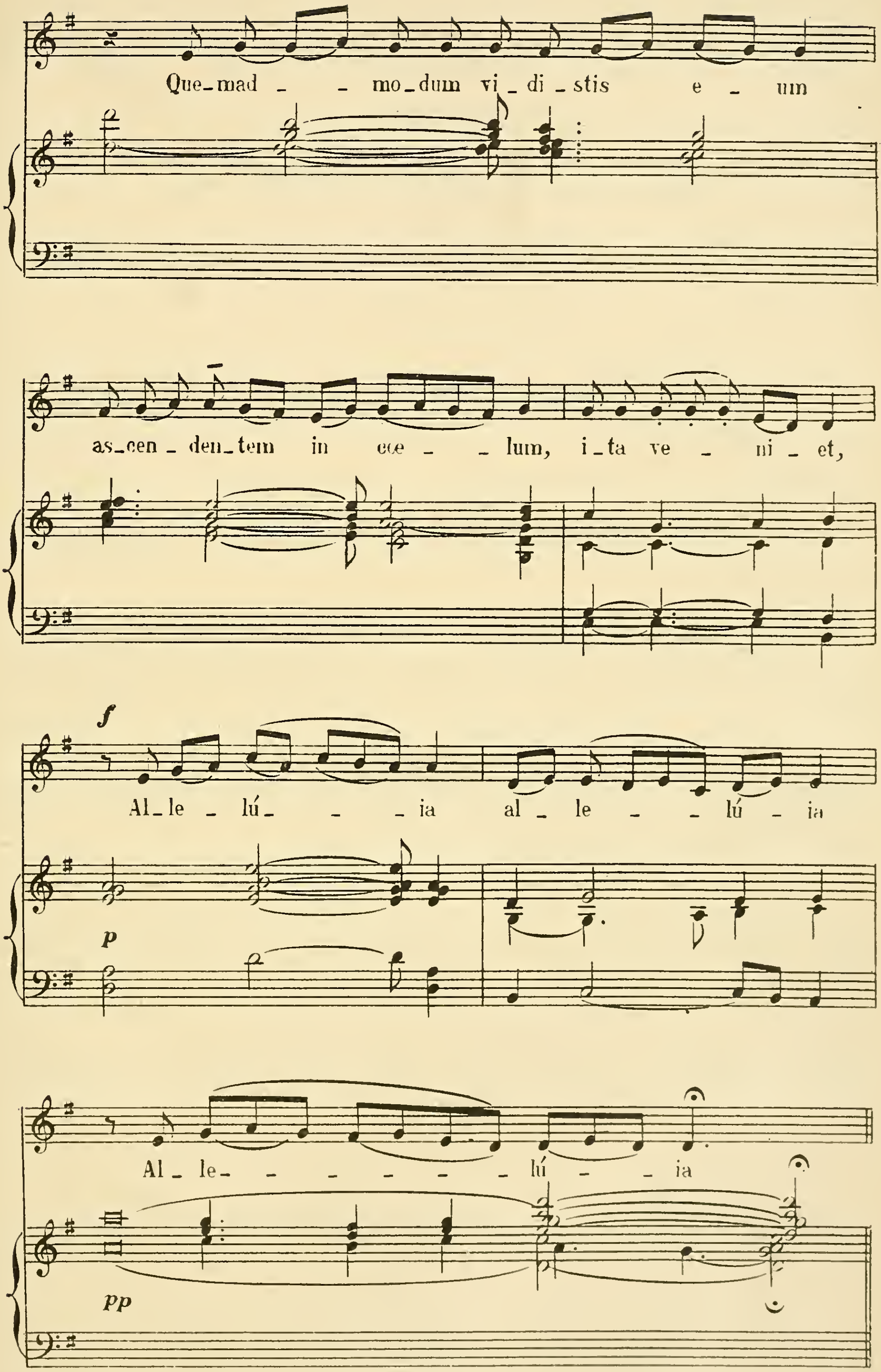
VII[e] TON

INTROÏT DU JEUDI DE L'ASCENSION

MARC DE RANSE
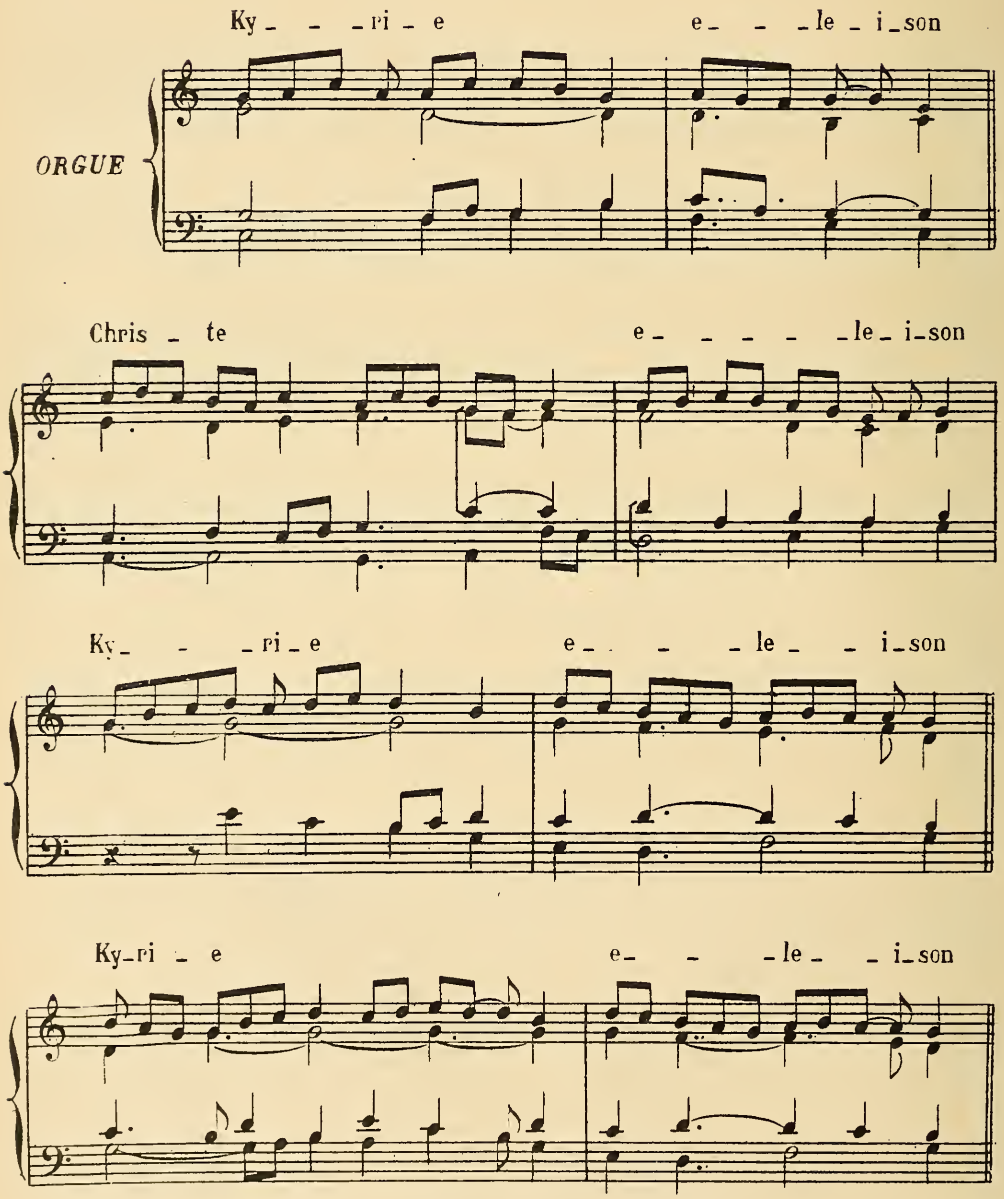


(*) N.B. La registration doit être très discrète et très légère.


Que_mad _ _ mo_dum vi _ di _ stis e _ um
as_cen _ den_tem in cœ _ _ lum, i_ta ve _ ni _ et,
f
Al_le _ lú_ _ _ ia al _ le _ _ lú _ ia
p
Al _ le_ _ _ _ _ _ lú _ _ ia
pp

VIIIe TON

KYRIE DE LA MESSE "LUX ET ORIGO"

F. BRUN



CHAPITRE VI

DES INTERLUDES D'ORGUE.

Il est d'un usage à peu près général que l'orgue alterne avec les chanteurs dans certaines pièces grégoriennes, notamment le *Kyrie*, le *Gloria* et les hymnes. Jouer des interludes quelconques, dans la modalité moderne, et n'ayant aucun rapport thématique avec la mélodie chantée, est une faute de goût. Il vaut beaucoup mieux, si l'on n'est pas capable d'improviser de bons interludes sur le thème grégorien, se contenter d'exécuter la mélodie en l'harmonisant suivant les préceptes de ce Traité.

On peut concevoir deux manières de réaliser ces interludes. La première consiste à présenter la mélodie grégorienne en *rondes* comme un plain-chant de contrepoint. On a fait et on peut faire ainsi de très belles choses (voir l'*Ave maris stella* de Titelouze). Mais ce système a l'inconvénient de rompre le *mouvement* de la pièce liturgique et de ne rien conserver de son *rythme*.
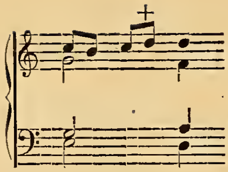
Nous croyons de beaucoup préférable la seconde manière, qui a pour objet de garder autant que possible le mouvement et le rythme du chant. Les 3 interludes de M. R. Vierne en sont de très beaux exemples. Le premier et le troisième présentent le chant du *Urbs Jerusalem beata* en entier et dans son mouvement, l'intérêt reposant surtout dans la souplesse des lignes et dans les couleurs modales. Le deuxième prend la première période de l'hymne et la traite en forme de lied, la 2[e] section étant remplie par la 3[e] période en valeurs augmentées. A remarquer le dessin ornemental issu de cette 3[e] période et la teinte harmonique très spéciale que donne au 4[e] ton l'introduction du *si* ♭, comme on a déjà pu le voir dans le *Resurrexi* de M. d'Indy.

La pièce que nous donnons de Titelouze et les trois de M. Vierne prouvent éloquemment qu'on peut faire des choses très musicales et même très modernes avec la tonalité et les thèmes grégoriens, et que les improvisateurs de cavatines et de pastorales (en guise d'interludes) n'ont aucune excuse.

LEXIQUE DES NOTES ÉTRANGÈRES A L'HARMONIE

En faveur de ceux qui connaissent déjà l'ancien accompagnement et qui n'ont pas fait une étude complète de l'harmonie, nous donnons ci-après les définitions des notes purement mélodiques, nous bornant à celles que l'on peut rencontrer dans les mélodies grégoriennes. Les exemples contenus dans ce lexique sont extraits des pièces harmonisées de la II[e] partie.
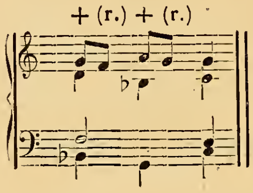
Anticipation. — L'anticipation est une note étrangère que l'on fait entendre avant l'accord dont elle doit faire partie :



Abbé Perruchot
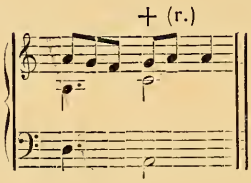
Appoggiature. — L'appoggiature est une note étrangère à l'accord sur lequel on la fait entendre et qui précède d'un degré la note « réelle ».

L'appoggiature peut être « supérieure » :



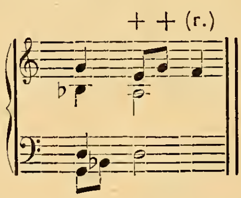
V. d'Indy

ou « inférieure » :
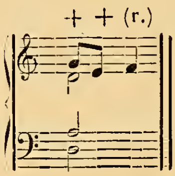


Ch. Bordes

ou « double », c'est-à-dire inférieure et supérieure :
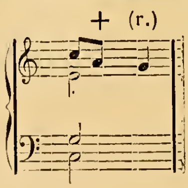


V. d'Indy
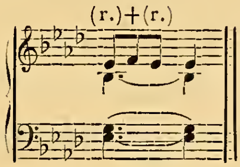


Comme nous l'avons dit précédemment, l'appoggiature (*appoggiare*, appuyer) a un caractère expressif très marqué. C'est l'un des *accents harmoniques* les plus intensifs.

Appoggiature faible. — L'appoggiature *faible* est celle qui n'implique pas d'accent et qui *s'appuie* sur la note réelle :
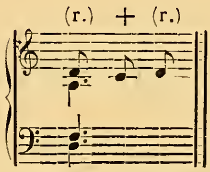


Broderie. — La broderie est une note ornementale qui succède (par degré conjoint) à la note réelle et qu'elle remplace momentanément pour retourner à cette même note réelle.

La broderie est « supérieure » :
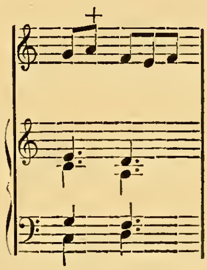


F. de La Tombelle

ou « inférieure » :
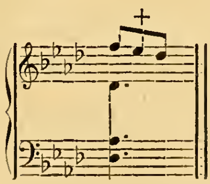


Ch. Bordes

Echappée. — L'échappée est une broderie *sans le retour sur la note réelle* :
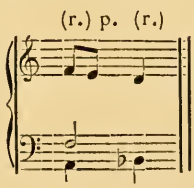


A. Guilmant

Note de passage. — La note de passage est une note étrangère qui réunit deux notes réelles différentes et qu'un degré seulement sépare de chacune de celles-ci :



F. de La Tombelle



D. de Séverac

Abbé F. Brun.

ÉTUDES PRATIQUES SUR LE GRADUEL VATICAN

Le « Gloria in excelsis »

I. Parmi les textes de prières chantées, offerts par l'Église à la dévotion des fidèles, il en est peu d'aussi vénérables que la belle hymne commençant par cette exclamation : *Gloria in excelsis Deo.*

Ces paroles, tout le monde le sait, sont extraites de l'Évangile selon saint Luc, qui les met dans la bouche des esprits célestes annonçant la naissance du Messie. Avec la phrase qui les complète : *Et in terra*, etc., elles forment donc le début de l'hymne que nous étudions. Ce qui suit est de composition ecclésiastique, et peut-être remonte à des temps voisins des Apôtres. Les savants modernes croient voir une allusion à ce *Gloria* dans le rapport célèbre de Pline le Jeune à l'empereur Trajan, au sujet des chrétiens de Bithynie (en Asie Mineure), province dont il était le gouverneur. Il semble aussi qu'il soit fait allusion à cette même prière dans une Apologie écrite au second siècle par le Syrien Aristide. Enfin, on peut remarquer qu'un des cultes religieux usités en Bithynie honorait la Divinité sous le nom spécial de « Très-Haut » et que, précisément, dans cette « hymne où les chrétiens s'adressent au Christ comme à Dieu » (dit Pline), on dit à Notre-Seigneur : *Tu solus Altissimus*: « Tu es le seul Très-Haut. »

Dans les diverses églises, les paroles du *Gloria* offraient quelques petites différences, et, en de certaines liturgies, on y ajouta des versets supplémentaires, comme cela se pratique encore dans les rits orientaux. Les paroles, telles que nous les avons, ont été fixées définitivement au IVe siècle environ, et il est probable qu'à l'origine c'était seulement l'évêque célébrant qui les chantait.

Le *Gloria* faisait d'abord partie du premier office du matin, les laudes; c'est à Rome que s'introduisit l'usage de le dire à la messe [1].

1. Il faut dire que primitivement les laudes et la messe se suivaient immédiatement : c'est ce qui fait que le *Gloria in excelsis*, qui formait la fin des laudes, était par là même le commencement de la messe.

On prétend que le pape saint Télesphore en adopta l'usage pour la nuit de Noël; au IV[e] siècle, on le chantait à la messe de Pâques, et ce n'est que peu à peu qu'on en permit l'usage aux messes des autres fêtes. Encore de nos jours, il est des époques de l'année, comme l'Avent et le Carême, où on ne le dit pas quand on célèbre l'office du temps.

II. Les paroles du *Gloria in excelsis* sont une simple en même temps que magnifique glorification adressée à Jésus-Christ. On l'a nommée pour cela : *grande doxologie.* A cause de l'origine de ses premiers mots on l'a aussi appelée : *hymne angélique.* On peut remarquer qu'elle se divise en trois principales parties, dont le milieu, à partir de *Qui tollis*, forme une supplication instante, comme une sorte d'invocation litanique.

DÉBUT

Glória in excélsis Deo.
Et in terra pax homínibus | bonae voluntátis.

1re Partie : *glorification de Dieu et du Christ.*

Laudámus te. | Benedícimus te. | Adorámus te. | Glorificámus te.
Grátias ágimus tibi, | propter magnam glóriam tuam.
Dómine Deus, | Rex caeléstis, | Deus Pater omnípotens.
Dómine Fili | Unigénite | Jesu Christe.
Dómine Deus, | Agnus Dei, | Fílius Patris.

2e Partie : *prière à Jésus-Christ.*

Qui tollis peccáta mundi, | miserére nobis.
Qui tollis peccáta mundi, | súscipe deprecatiónem nostram.
Qui sedes ad déxteram Patris, | miserére nobis.

3e Partie : *doxologie finale.*

Quóniam tu solus sanctus. | Tu solus Dóminus. | Tu solus Altíssimus, | Jesu Christe.
Cum sancto Spíritu, | in glória Dei Patris.
Amen.

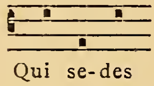
Nous n'avons pas à analyser ici la beauté de cette belle prière, qu'il est aisé de comprendre, soit dans le texte liturgique, soit à l'aide d'une traduction. On pourrait aussi étudier sa forme, où les phrases se correspondent si bien, dans une élégante division, et se répondent avec une intéressante symétrie.

III. 1° Il y a quelques passages qui embarrassent parfois les exécutants attentifs. Ainsi, doit-on dire *Et in terra | pax homínibus*, ou bien *Et in terra pax | homínibus* ? Nous répondrons que c'est pour la pratique du chant liturgique une question oiseuse : on n'a qu'à s'occuper de la façon dont la mélodie est notée. Or, l'édition vaticane ne donne à cette phrase aucune subdivision. Il n'y a donc qu'à en enchaîner les mots avec une bonne accentuation, et l'on s'apercevra qu'en les accentuant correctement, tous se trouvent très bien unis : *Et in térra páx homínibus.* Ce qui n'empêche pas de respirer, si besoin était, soit après *terra*, soit après *pax* ; cependant, en chantant avec un mouvement convenable, on n'a nullement besoin de reprendre sa respiration.

2° Nous ferons la même observation pratique pour la phrase *Dómine*

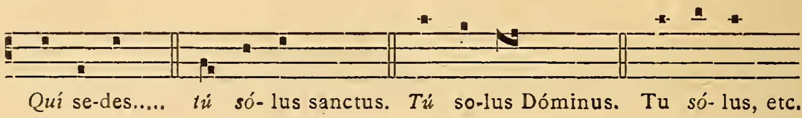
Fili unigénite Jesu Christe, que les compositeurs [1] des mélodies liturgiques ont coupée de façons différentes. Tenez compte uniquement de la manière dont l'édition romaine a placé les barres de division, d'après les meilleures raisons paléographiques et artistiques.

3° Comment faut-il accentuer *Qui tollis*, *Qui sedes*, *Tu solus?* On remarque en effet qu'en certaines mélodies, si l'on accentue seulement le mot de deux syllabes, il en résulte une difficulté, par exemple dans le *Gloria* des fêtes de la sainte Vierge, à

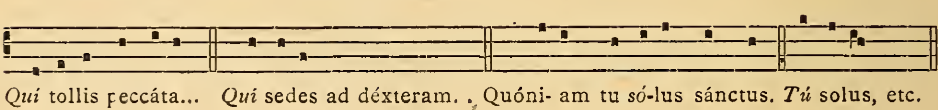


La règle grammaticale doit ici plier devant la raison musicale et le jugement des oreilles (et c'est d'ailleurs une loi posée par Cicéron) ; aussi, nous accentuerons ces passages selon que la mélodie favorise plus ou moins les mots *qui, tu,* ou les mots suivants.

Par exemple, dans le *Gloria* de la Vierge, on accentue de la façon suivante :



Dans le *Gloria* dit « des Anges » :



Remarquez d'ailleurs qu'en français nous pourrions également accentuer de façons différentes, en faisant ressortir *toi* ou *seul* : TOI, le seul saint; TOI, le seul Seigneur; ou bien : toi SEUL est saint, etc.

IV. Comment exécute-t-on le *Gloria*? Le célébrant ayant entonné seul, à haute voix, le début, le chœur des fidèles poursuit *Et in terra pax*, et la suite, soit en se partageant en deux demi-chœurs qui alternent, soit en alternant avec les chantres. Par exemple, les chantres disent *Et in terra*, le chœur général *Laudámus te,* les chantres *Benedícimus te*, et ainsi de suite. L'*Amen* est toujours dit par tout le monde ensemble.

Dans les *Gloria* dont la mélodie est très simple, et comme un récitatif, on l'exécutera comme une psalmodie ordinaire, tel celui des fêtes simples (n° 15) ou celui des dimanches (n° 11). Si le chant est plus musical, comme à la messe des Anges, à celle de la Vierge, à la messe des solennels (n° 1), on pourra légèrement ralentir les passages plus expressifs : *Adorámus te,* et les versets *Qui tollis* et *Qui sedes,* et reprendre le premier mouvement à *Quóniam.*

1. Bien entendu, nous ne parlons pas ici des compositeurs de « messes en musique », qui peuvent grouper et diviser les phrases suivant leur goût. On fera la même observation pour les messes de Du Mont, justement célèbres, qui ne sont pas du plain-chant grégorien, mais appartiennent à la notation musicale proportionnelle, avec ses accidents divers.

V. Que faut-il penser de l'habitude de certaines églises d'alterner le *Gloria* entre les chanteurs et l'orgue ? Elle est à éviter; au point de vue du bon goût, c'est ordinairement peu artistique ; au point de vue pratique, le chœur peut hésiter sur les versets qu'il a à chanter ; au point de vue liturgique, ce n'est qu'une *tolérance*, et encore est-elle soumise *à plusieurs conditions* : 1° l'orgue ne doit *jamais* jouer seul ni la première, ni la dernière phrase ou strophe, ni celles où on accomplit un acte liturgique (c'est la règle de toutes les hymnes et proses). Par conséquent, il faut toujours chanter *Et in terra pax* (première phrase), *Cum sancto Spíritu* (dernière) ; *Adorámus te ; Grátias ágimus tibi*, etc. ; *Dómine Fili*, etc. ; *Qui tollis... súscipe*, etc. ; *Tu solus Altíssimus, Jesu Christe* ; phrases où l'on doit s'incliner légèrement ; 2° pour les autres versets où l'orgue alterne, un récitant doit dire à haute voix, sur un ton convenable (finale ou dominante), le passage suppléé par l'orgue ; 3° aux semi-doubles et simples, on ne peut faire cette alternance.

Il est donc bien préférable, si l'on n'a qu'un chœur restreint et qu'on craigne de le fatiguer, de le faire alterner avec un soliste plutôt qu'avec un orgue, selon d'ailleurs les décrets de la S. Congrégation des Rites.

Si l'on croyait devoir user de la tolérance, l'organiste devrait alors s'efforcer de proportionner son jeu au mouvement, à la force du chœur ou du vaisseau, à l'expression des phrases, en faisant ressortir par exemple le chant sur un clavier. On évitera ces éclats et ces mugissements de jeux bruyants, dont certains croient nécessaire d'accompagner uniformément de telles alternances, au plus grand dommage de la musique et de la piété [1].

Il serait mieux, si l'on désire entendre l'orgue seul, de lui confier un *prélude* avant l'intonation du prêtre, et un *postlude* après l'*Amen*, comme conclusion sonore et instrumentale de la pièce tout entière.

Amédée Gastoué.

1. Et encore, nous ne disons rien de ces alternances où on croit devoir jouer sur l'orgue des versets n'ayant aucun rapport avec le chant liturgique, ce qui est le suprême mauvais goût. Si on désire ne pas reproduire exactement la mélodie grégorienne ainsi suppléée, il est toujours aisé de trouver un verset musical qui y soit apparenté soit par les thèmes, la tonalité, ou le style.

La Logique du Rythme musical

(*Suite*)

Il est une illusion contre laquelle on doit se tenir en garde, c'est de prendre pour des réalités ce qui n'est souvent que des impressions personnelles, l'effet de notre goût, de notre tempérament, de nos préjugés, de notre genre d'éducation !

Les influences subjectives jouent malheureusement un grand rôle dans nos appréciations ; c'est pourquoi le jugement humain est sujet à tant de variations, à tant de méprises, à tant d'erreurs.

Ceux-là seuls ont le jugement sain qui savent se soustraire à toutes ces influences pour se mettre sans ombre et sans voile en présence de la pure réalité.

C'est ainsi que dans le cas qui nous occupe, certains musiciens à nature robuste, ardente, aimant les fortes impressions, auront de la peine à s'accommoder d'un rythme facile, coulant, onctueux, tandis que d'autres à nature douce, sensible, en feront leurs délices.

En vérité, quoi de plus subjectif que tout cela ? Est-ce donc le goût personnel qui doit faire loi et décider de l'objectivité des choses ? Non, assurément, puisqu'il est si variable qu'on a pu dire avec raison : *Quot homines, tot sensus.*

Aussi pour juger sainement du rythme bénédictin, devons-nous l'étudier en lui-même, l'analyser avec calme et en faisant abstraction de notre goût, de nos préférences, de nos impressions.

Quand il nous produit l'effet d'un rythme négatif, froid, amorphe, devons-nous réfléchir un instant pour discerner si cette impression est due à la réalité des faits ou à une mentalité personnelle, à une disposition particulière de notre nature, à notre tempérament.

Ceci étant posé, demandons-nous maintenant si le rythme grégorien, tel que nous l'enseigne la vieille école de Solesmes, renferme vraiment en lui-même toutes les qualités requises pour être un rythme vrai, positif, esthétique, bien défini. Nul doute à ce sujet.

Nous avons amplement démontré dans une de nos précédentes leçons que le rythme musical a pour éléments essentiels les divisions proportionnelles ou phrasé, puis l'accentuation.

Or c est là précisément le fond du rythme bénédictin, du moins celui de la vieille école de Solesmes. Dom Pothier ne nous a jamais enseigné autre chose, et il ne néglige aucune occasion de nous le répéter.

Si telle est vraiment la puissance des deux grands éléments mentionnés ci-dessus, le rythme qui en résulte doit être positif [1].

De plus, comme la beauté réside essentiellement dans la proportion, nous pouvons ajouter qu'il est *esthétique* ; s'il est esthétique, il a des formes bien déterminées, il n'est donc pas *amorphe.*

Reste maintenant à savoir s'il est *froid* ou *chaud.*

Un rythme à expression saurait-il être froid ? Non, sans doute. Or tel est le rythme bénédictin ; à vrai dire, il ne jouit pas d'un pouvoir qui électrise, bouleverse les sens, comme celui de la musique profane, dramatique, mais qui émeut délicieusement le cœur par sa vertu pénétrante. Il a d'abord une expression naturelle qui vient du souffle mélodique ; ensuite une expression artificielle qui est due au jeu de l'accent, soit ordinaire, soit expressif, l'un affectant telle syllabe d'un mot, tel son d'une formule ; l'autre s'étendant sur le *pressus*, l'*oriscus*, le *strophicus*, en forme de *decrescendo.*

N'est-ce pas encore une erreur de croire que le rythme emprunte sa chaleur, sa vie, aux combinaisons de durée plutôt qu'à la dynamique ? Réalisez en chantant l'air le plus varié au point de vue des effets de durée, sans y joindre la vertu de l'accent, et vous verrez si la chaleur et la vie découleront d'une telle exécution.

Donc le reproche qu'on fait au rythme bénédictin ou oratoire, d'être froid, sans vie, est un reproche qui porte à faux.

Il vient : 1° ou d'une mentalité erronée, touchant la nature, l'essence du rythme (on prend pour élément essentiel ce qui n'est à proprement parler qu'un accident, je veux dire l'intervention des longues et des brèves) ; 2° ou d'un goût exagéré, indiscret, pour les effets de rythme métrique, ce qui est dû soit à une pratique trop exclusive de la musique moderne, soit à certaines conditions d'humeur et de tempérament.

Concluons : Le rythme grégorien tel que nous l'enseigne l'école bénédictine se suffit à lui-même ; il trouve dans ses éléments constitutifs tout ce qu'il faut pour un rythme parfait esthétique, nettement défini. S'il revêt un cachet spécial, tranchant sur celui de la musique moderne, gardons-nous de le lui imputer à crime.

C'est là, au contraire, une particularité distinctive qui le sépare du profane, l'enveloppe d'une atmosphère de sérénité, de piété, de mysticisme, toutes choses, en un mot, bien propres à provoquer dans les âmes l'esprit de recueillement et de prière.

1. Dire d'un rythme qu'il est négatif est d'ailleurs un non-sens. Ou il y a rythme, ou il n'y en a pas ; dans le premier cas, c'est du positif ; dans le second, c'est une absence totale, qui ne peut être qualifiée de rythme négatif. Seulement un rythme positif peut être plus ou moins parfait, voilà toute la question.

X

L'école qui s'est agitée entre toutes et a livré les plus formidables assauts au rythme bénédictin est sans contredit celle des mensuralistes.

L'ensemble de leur doctrine peut se résumer ainsi :

Toute phrase grégorienne doit être assimilée : 1° dans ses distinctions ou *kola,* aux vers hexamètres, pentamètres, asclépiades, etc... ; 2° dans ses groupes de sons, aux pieds de la rythmique grecque primitive, *spondée,* dactyle, iambe, etc... ; en conséquence, on y trouve des longues et des brèves prosodiques combinées de façon à obtenir l'égalité parfaite dans la mesure.

En un mot, c'est la rythmique d'Aristoxène appliquée de toutes pièces à la mélodie grégorienne. Et ce superbe édifice repose, affirment-ils, sur les lettres et les signes romaniens dont l'interprétation exacte nous est soi-disant donnée par certains théoriciens du moyen âge et en particulier par Guy d'Arezzo. Examinons un peu les fondations de ce monument pour nous assurer de sa solidité.

Tout d'abord, qu'est-ce que les lettres et signes romaniens ?

Ce sont des indications graphiques que l'illustre chantre Romanus, réfugié par circonstance à l'abbaye de Saint-Gall (fin du VIIIe siècle), aurait cru utile d'adjoindre aux neumes pour servir de direction aux exécutants.

Certains musicologues de haute marque ne voient dans ce récit qu'une pure légende. Quoi qu'il soit de la question d'origine, il est certain que quelques manuscrits de l'école de Saint-Gall présentent cette particularité ; par exemple, les *codices* 359, du IXe siècle ; 390-391, des Xe et XIe siècles ; puis le 121 d'Ensiedeln (Xe-XIe siècles). Quant aux autres, soit de la même époque, soit de date postérieure, ils ne se trouvent marqués que de très rares signes de ce genre.

Et ces indications s'énumèrent ainsi : 1° L'*épisème* romanien, petit trait horizontal ou vertical barrant soit les *virgas* ou les points ou *virgas* couchées, soit quelque note des neumes composés.

2° Les trois lettres, *c* (*celeriter*), *t* (*tenere*), *m* (*mediocriter*), affectant la durée des sons ; on les recontre au-dessus ou au-dessous, à droite ou à gauche des neumes simples ou composés.

Également toute une série de lettres ayant trait à des nuances d'exécution. Comme elles n'ont rien à voir avec la durée des sons, les mensuralistes ne s'en occupent pas, et nous ferons de même.

C'est seulement à l'épisème et aux deux lettres *c* et *t* qu'ils ont recours pour étayer leur système. La lettre *m*, qui est intimement associée aux deux précédentes, puisque, comme signification de durée, elle tient nécessairement le milieu entre *c* et *t*, a l'air de les gêner singulièrement ; aussi la laissent-ils de côté, parce que son sens, disent-ils avec candeur, marque moins catégoriquement une durée prosodique.

Il nous suffit pour le moment de souligner le fait.

C'est donc une valeur prosodique, une valeur de longue et de brève métriques que ces honorables musicologues attribuent aux trois signes que nous venons de mentionner, et cela, sur le témoignage de Guy d'Arezzo lui-même, du moins à ce qu'ils prétendent. Reste à voir s'il en est ainsi, d'abord pour l'*épisème.*

« Il y a dans le chant, dit-il, comme dans les vers, des durées diverses, « *varium tenorem*. La durée longue est quelquefois indiquée par un « trait ajouté à la lettre neume : *Quem tenorem longum aliquoties lit-* « *terae virgula plana apposita significat*[1]. »

Or l'école de Solesmes traduit l'expression *tenor longus* par pause ou ralentissement de la syllabe finale, tandis que les mensuralistes lui prêtent la signification de durée ou de longue prosodique.

De quel côté est la vérité ?

Guy d'Arezzo en personne se charge de trancher le différend par une explication claire et nette : « *Tenor vero*, dit-il, *id est mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscumque est ;* amplior *in parte ;* diutissimus *vero in distinctione, signum in his divisionibus existit* [2]. »

Le mot *tenor* signifie donc un ralentissement, un retard *minime* à la fin d'une syllabe musicale, un peu plus large à la fin d'un neume, plus grand encore à la fin d'une distinction.

D'autre part, Aribon, le commentateur autorisé de Guy d'Arezzo, et avec lui Jean Cotton, qui écrivirent dans le même siècle, cinquante ans après, de l'aveu même de l'école mensuraliste, entendent le mot *tenor* de tenue finale et en restreignent le sens au *mora ultimae vocis* dont a parlé un peu plus haut Guy d'Arezzo[3]. En face de semblables dépositions, quelle peut être la valeur de l'interprétation de l'école opposante, dans la question de l'épisème ?

Quant au sens de durée prosodique que les mensuralistes attachent obstinément aux lettres *c* et *t*, il n'est pas plus fondé. En voici les raisons : 1° Si les lettres romaniennes *c* (*celeriter*) et *t* (*tenere*) ont vraiment une valeur prosodique et signifient l'une la brève et l'autre la longue, comment alors expliquer la présence de la lettre *m* qui leur est intimement associée, suivant ce passage d'Aribon, cité par l'abbé Fleury lui-même : « Dans les antiphonaires les plus anciens, nous trouvons très souvent les lettres *c*, *t*, *m*, pour indiquer la brièveté, la longueur ou la valeur modérée, *quae celeritatem, tarditatem, mediocritatem innuunt*[4] ». Mais alors à quelle valeur métrique, connue et usitée dans l'enseignement classique, cette lettre répond-elle? Les mensuralistes eux-mêmes la mettent hors cadre.

N'est-ce pas la preuve évidente qu'il s'agit là de durée, de valeurs libres, indépendantes du mètre ?

2° Admettant que les deux lettres en question aient la valeur mé-

1. *Micrologue*, ch. xv.
2. *Ibid.*, éd. Amelli, p. 34-35.
3. *Les plus anciens manuscrits* (abbé Fleury, p. 18).
4. *Musica utilis expositio*. Gerbert, t. II.

trique qu'on leur prête, elles deviennent du même coup des signes essentiels dans la figuration graphique du rythme grégorien. Et alors comment se fait-il que ces signes essentiels ayant pour mission, à défaut des notes figurées et des barres de mesure, de représenter, de préciser un rythme aussi strict, aussi mathématique, ne soient le privilège que d'un petit nombre de *codices* neumatiques ?

En vérité, de telles indications rythmiques n'étaient-elles pas aussi précieuses que le groupement des formules mélodiques et ne devaient-elles pas faire partie essentielle de l'écriture neumatique, tout comme dans notre musique moderne la figure respective des notes et les barres de mesure?

Et l'on ose conclure de tant d'imprécision à la présence d'un rythme aussi précis que celui du mètre !

(*A suivre.*) Abbé C. Marcetteau.

BIBLIOGRAPHIE

Dom Casiano Rojo : **Manual de canto gregoriano** ; édition des RR. PP. Bénédictins de Silos, prov. de Burgos (Espagne). In-8° de 16 pages.

Le R. P. Dom Rojo, du monastère de Silos et de la congrégation de Solesmes, est déjà bien connu *tra los montes*, et ailleurs encore, par ses travaux pratiques comme par ses savantes recherches sur le chant grégorien. Il vient de publier pour ses compatriotes un intéressant petit manuel, mi-partie selon l'édition vaticane (pour les chants de la messe), mi-partie selon l'édition de Solesmes (pour les chants de l'office non encore parus) Ce manuel nous semble bien compris, et secondera puissamment le mouvement grégorien en Espagne, où les moines de Silos ont été à l'avant-garde depuis de longues années.

Abbé C. Boyer : **Deux cantiques à la bienheureuse Jeanne d'Arc** ; partition, net : 2 fr. ; voix seules, 0 fr. 20. Biton, éditeur, Saint-Laurent-sur-Sèvre (Vendée) ; en dépôt au Bureau d'Édition de la Schola.

Deux nouveautés intéressantes sur Jeanne d'Arc. Le premier cantique, avec refrain à l'unisson ou à 4 voix *ad libitum*, *Salut à toi dont la victoire*, a toute l'allure d'une petite cantate, facile d'exécution. Le second, avec refrain à deux voix obligées, est d'un style plus sévère et plus large, moins vibrant que le premier, mais la mélodie du couplet, d'une expression plus contenue, est aussi bien plus intense. Il est regrettable que ces deux pièces n'aient pas pu paraître quelques mois plus tôt, pour les innombrables fêtes célébrées un peu partout.

P. Eusèbe Clop, O. S. F. — 1. **Esthétique et composition de la musique sacrée** (extrait des *Etudes Franciscaines*), in 8° de 41 pages. En dépôt au bureau d'édition, 1 fr. — 2. **Les cantiques de saint François et leurs mélodies**, gr. in-8° de 26 pages, avec musique, 1 fr. 50.

Le premier de ces travaux du P. Clop, l'éditeur des si intéressants *Cantus varii* des Franciscains, est une belle et substantielle étude sur les bases rationnelles, les principes qui doivent guider le compositeur ou le directeur de chant d'église. Les lois esthétiques de la musique sacrée, l'improvisation, le choix, l'étude de la composition, etc., sont l'objet d'intéressants développements.

La seconde plaquette est très vivante et alerte. L'auteur cherche à établir le texte du célèbre « cantique du soleil », de saint François d'Assise, et à en reconstituer la mélodie. On peut différer d'avis sur les dernières conclusions du P. Eusèbe ; néanmoins l'exposé en est très captivant.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Quinzième Année | N° 10 | Octobre 1909

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e^)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

« L'AVÈNEMENT DU SEIGNEUR »

Oratorio de M. Joseph RYELANDT

L'auteur de *l'Avènement du Seigneur*, — oratorio qui sera exécuté à Rotterdam, le 17 novembre, — est encore, je crois, presque inconnu en France. Si je ne me trompe, on n'a joué de lui à Paris qu'une de ses œuvres les moins marquantes : sa 2e Sonate pour piano et violon. Dans son pays même, il n'était guère connu du grand public avant le succès de son drame lyrique *Sainte Cécile* à l'Opéra flamand d'Anvers en 1907. Depuis lors, son nom, que M. Sylvain Dupuis avait déjà maintes fois fait connaître aux habitués des Concerts Populaires de Bruxelles, figure aux programmes de festivals nationaux et arrive, *piano ma sano*, au premier rang.

Né à Bruges, en 1870, ayant terminé en 1894 ses études musicales sous la direction de M. Edgar Tinel, M. Ryelandt a déjà beaucoup produit et dans tous les domaines de l'art musical : trois symphonies, de nombreuses œuvres de musique de chambre, des poèmes pour chant et orchestre, des mélodies allemandes, flamandes et françaises,

deux œuvres dramatiques, quatre oratorios [1]. Nous ne songeons pas, pour l'instant, à étudier cet ensemble d'œuvres déjà considérable, — la troisième symphonie, qui vient d'être terminée, porte le n° 47, — ni même à esquisser la personnalité du maître brugeois, que l'analyse de son œuvre capitale fera déjà suffisamment connaître. Bornons-nous à indiquer les deux traits qui, à notre avis, le caractérisent.

D'abord un sens *mystique* d'une extraordinaire acuité, qui fait que son esprit, plongé tout entier dans la spéculation religieuse, nourri de théologie et d'Écriture sainte, exalté par cette formidable idéalisation de la vie qu'est le christianisme et, plus particulièrement, le catholicisme (vu dans son essence, bien entendu), semble ne vouloir s'intéresser qu'à ses surhumaines visions. Les jours de notre pèlerinage lui paraissent, sans doute, trop courts pour qu'il s'attarde trop à chanter la beauté imparfaite; le sublime est là, qui nous sollicite, *et nemo qui recogitet corde*. Les textes de l'*Imitation*, de saint Augustin, des Psaumes, les paroles les plus profondes, les moins « musicales » de saint Paul — « Si vous êtes ressuscités avec le Christ, recherchez ce qui est en haut » ; « Je suis crucifié avec le Christ... », — voilà ce qui l'inspire.

1. Nous énumérons ci-après les principales œuvres de M. Ryelandt :

Musique de chambre : trois quatuors à cordes, op. 13, 20 et 36; quintette pour piano et cordes, op. 32 (éd. Muraille, Liége); deux sonates pour piano et violon, op. 15 et 27 (la dernière éd. chez Muraille); sonate pour piano et cor, op. 18; sonate pour piano et violoncelle, op. 22 (Breitkopf et Härtel); sonatine pour hautbois et piano, op. 28; sonate pour clarinette et piano, op. 40 ; « Dans la forêt », 5 pièces pour clarinette et piano, op. 17.

Piano seul : Cinq Fantaisies, op. 9 (Breitkopf) ; sonate pour piano, op. 24 ; « La Mer du Nord », 5 esquisses, op. 31 (Muraille) ; « En Ardenne », 7 esquisses, op. 43.

Mélodies : Quatre mélodies allemandes, op. 4; Six mélodies flamandes, op. 8 ; Six mélodies sur des poèmes de Verlaine, Villiers, etc., op. 19 (Muraille) ; Trois chants spirituels, texte français-allemand, pour baryton, op. 23 (Breitkopf); « La noche escura del alma », poème mystique espagnol de saint Jean de la Croix, pour contralto, op. 25 ; Trois chants spirituels pour ténor, op. 29; « Zielzuchten » (Aspiration), 6 poèmes de Gezelle, op. 34 (Ed. du Davidsfonds, Ch. Peeters, Louvain) ; « Liederkrans », 10 liedern, op. 38, parus isolément dans « Het Vlaamsche Lied » (Wilford) et au Davidsfonds ; Six mélodies, op. 41 (dont le Rondel de Ch. d'Orléans paru chez Muraille) ; Cinq chants spirituels sur des poèmes de Gezelle, texte flamand, allemand, français, op. 44 (Muraille) ; Cinq liederen flamands, op. 46.

Chant et orchestre : Deux poèmes d'Hoornaert pour baryton, op. 26; Idylle mystique, pour soprano, op. 30 (Édition mutuelle, Bureau d'édition de la Schola, Paris).

Orchestre : *Symphonie en* si ♭, op. 16 ; *Prélude symphonique sur un thème liturgique*, op. 21 ; *Symphonie en* ré, op. 37 ; *Gethsémani*, poème symphonique, op. 42 ; *Symphonie en* mi mineur, op. 42.

Théâtre : *La Parabole des Vierges*, mystère en un acte, op. 10, poème d'Hector Hoornaert; *Sainte Cécile*, drame lyrique en trois actes, op. 35, poème de Charles Martens (Muraille), trad. flamande de Léon Goemans, trad. allemande de Johanna Uhlmann.

Motet : *Ave Maria*, à 4 voix mixtes (Bureau d'édition de la Schola, à Paris).

Oratorios : *De XIV Slonden* (les XIV stations du Chemin de la croix), poème de Gezelle, oratorio pour soli et chœurs, op. 14 ; *Het heilig Bloed* (le saint Sang), op. 33, petite cantate pour baryton solo et chœurs ; *Purgatorium*, texte latin extrait des Psaumes, oratorio pour soprano solo et chœurs, op. 39 (Muraille) ; *De Komst des Heeren* (l'Avènement du Seigneur), oratorio en 3 parties pour soli et double chœur, op. 45, édition avec texte flamand original et traduction anglaise chez Novello, Londres. Les traductions française et allemande sont élaborées.

Les mystères les plus hauts de la foi l'attirent par-dessus tout : la merveille de l'Incarnation et de l'Adoption spirituelle, l'action indicible de la Grâce, la purification de l'âme juste après la mort, voilà, aux yeux de ce croyant absolu, les plus beaux « sujets » du monde, et les plus vrais. Ne m'a-t-il pas dit, un jour, qu'il rêvait d'écrire un oratorio sur la sainte Trinité ? Il est fort capable de l'oser.

Et ce ne sont pas du tout les ressources que peuvent lui offrir tels de ces sujets au point vue du pittoresque expressif qui le séduisent ; c'est l'idée même, essentielle, qu'il s'efforce de suggérer, par la voie du sens et du sentiment, bien entendu, mais sans la perdre jamais de vue. Art théologique, dira-t-on, en manière de condamnation ! Si l'on veut ; mais les cantates de Bach sont aussi de l'art théologique.

Je m'empresse d'ajouter — et voici le second trait distinctif — que ce sens mystique s'accompagne, chez M. Ryelandt, d'un sens *dramatique* particulier qui se trahit dans sa façon de comprendre le lied religieux ou profane, comme dans ses œuvres instrumentales. Son mysticisme reste toujours sainement humain, passionné, plutôt actif que contemplatif, et de plus (on pourrait appeler ceci un 3e trait caractéristique), tempéré par un très vif sentiment de la nature, comme en témoignent ses charmantes suites pour piano : *la Mer du Nord* et *En Ardenne.* Toute son œuvre d'ailleurs, malgré la belle tristesse de quelques pages, révèle une inspiration jeune, exubérante, joyeuse, résolument optimiste : je songe à la 2e Symphonie, qui porte et justifie cette épigraphe : *Esto vir*, à la Sonate pour piano, à la Sonate pour violoncelle, au Quintette, à la 3e Symphonie. En cela il se rapproche d'Elgar et se différencie de Franck, dont les merveilleuses œuvres sont teintées d'une si pure et si prenante mélancolie. La renaissance religieuse d'aujourd'hui se distingue par ce double caractère : elle est catholique et elle est optimiste. Il serait intéressant de comparer à cet égard les oratorios de Tinel, de Ryelandt et d'Elgar avec l'admirable *Requiem allemand* de Brahms, et avec les immortelles *Béatitudes.*

J'en ai dit assez pour faire comprendre que l'auteur de *l'Avènement du Seigneur* est un artiste de sentiment et de pensée avant tout, poussant la sincérité à un point extrême, situé aux antipodes du dilettantisme, des tenants de l'art pour l'art, de l'art-divertissement, ajoutons : de l'art raffiné, volontairement novateur. S'il lui arrive de trouver une harmonie nouvelle ou une combinaison de timbres inemployée, ce ne sera pas de sa faute ! Son style, simple, très classique, abondamment mélodique, dépourvu de toute recherche d'effets, devient original par sa simplicité même, et son écriture orchestrale, qui ne révolutionne rien, est charmante de délicatesse et de sobriété. Manifestement, pour lui, la musique ne doit pas être un jeu de virtuose, ni une caresse sensuelle, ni même une joie subtile de l'esprit, mais un langage expressif apte à suggérer les plus hauts sentiments et, par eux, les plus hautes pensées. Il parle pour être compris et pour faire aimer ce qu'il aime, étant de ceux qui peuvent dire vraiment : « Mon art, c'est ma prière. »

*
* *

M. Ryelandt se révèle surtout dans ses récents oratorios : *Purgatorium* et *l'Avènement du Seigneur*. *Purgatorium*, dont le texte latin est formé de versets empruntés aux Psaumes, cherche à exprimer la douleur pleine d'heureuse espérance de l'âme juste au séjour de purification. L'âme se sent peu à peu délivrée de ses entraves et parvient *in limine Paradisi*, d'où s'élève le chant de l'extase éternelle. Cette œuvre, très expressive et très touchante, est peu étendue : elle comprend quatre chœurs et deux soli de soprano. Elle a été exécutée pour la première fois à Anvers, sous la direction de M. Ontrop, en 1907, à côté du *Requiem* de Brahms et d'une cantate de Bach.

De Komst des Heeren (l'Avènement du Seigneur) est écrit sur texte flamand, comme les deux premiers oratorios de M. Ryelandt : les *XIV Stations* et le *Saint Sang*. Il comporte sept personnages dont les rôles peuvent être chantés par quatre solistes : deux barytons, un ténor et un soprano (le Christ, — le Prophète, l'Apôtre, Elie, — le Récitant, — l'Ange, l'Ame chrétienne) et de vastes chœurs, souvent dédoublés, exigeant une masse chorale considérable.

Le texte a été emprunté tout entier par l'auteur à l'Écriture sainte, formé de passages choisis dans les deux Testaments et groupés *dramatiquement*, — car la conception littéraire et le style musical sont bien ceux de l'oratorio dramatisé, qui s'oppose à l'oratorio purement lyrique ou descriptif, à l'oratorio-fresque, dont le type génial est le *Messie* de Händel [1]. Chacune des trois parties (principalement des deux dernières) présente un développement psychologique et épisodique bien caractérisé et tout le sujet, d'ailleurs, est, dans le sens large du mot, un drame, le grand Drame de l'Humanité rédimée, sanctifiée, jugée par Dieu et son Christ.

Le triple Avènement du Seigneur : dogme essentiel de la foi chrétienne, souvent exprimé en cette forme contrastée par les anciens Pères de l'Église! Le Fils de Dieu *est venu* « dans le temps », s'est fait homme pour nous sauver de la mort du péché : c'est l'*Avènement temporel*, fondement des deux autres. *Il vient* perpétuellement dans nos âmes par sa grâce, par l'Esprit d'Amour qui achève en nous l'œuvre d'adoption et nous fait enfants de Dieu : c'est l'*Avènement spirituel* ou *mystique*. *Il reviendra* « en gloire et en majesté » au dernier des jours, pour juger les hommes, clore l'ère du temps et instaurer l'Église, la société des saints dans l'immuable éternité : c'est l'*Avènement dernier*. D'où la division naturelle de l'oratorio en trois parties couronnées par un épilogue : la *Jérusalem nouvelle*, évoquant l'éternité bienheureuse.

1. On sait que cette conception n'est pas moderne. Les anciens maîtres, J.-S. Bach et Händel ont même habituellement conçu l'oratorio de façon dramatique.

PREMIÈRE PARTIE
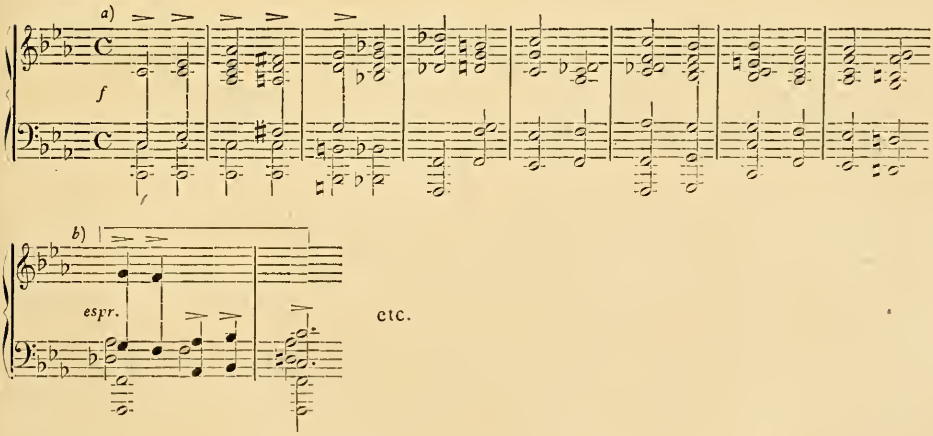
L'Avènement temporel.

Cette première partie, considérée isolément, forme un *oratorio de Noël.* Sujet traité maintes fois par les maîtres anciens et modernes et dont la conception littéraire est, pour ainsi dire, obligée :

a) Annonce et attente anxieuse du Rédempteur ;
b) Naissance du Christ d'après le récit évangélique ;
c) Chœur triomphal célébrant sa venue.

Dans le court prélude symphonique qui ouvre l'oratorio [1] s'affirment les deux thèmes significatifs dont l'opposition se poursuit durant la première partie. L'un, exposé d'abord et par tout l'orchestre, se rapporte à l'idée de l'ancien Testament, de la *Loi ancienne*, sévère et formaliste, que Dieu avait imposée à son peuple avant que « la plénitude des temps fût accomplie ». C'est une succession de lourds accords s'étageant, avec d'âpres appoggiatures, dans une sombre tonalité mineure. La conclusion du thème (I b,) constitue une formule indépendante et est utilisée isolément pour exprimer la supplication passionnée, presque impérieuse, de l'humanité :
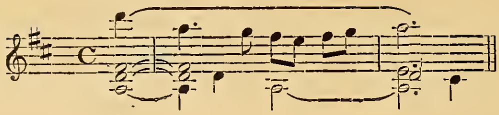
I. *La Loi ancienne.*
Andante con moto



A ce motif sévère répond, comme une voix d'en haut, un chant très doux des violons. C'est le thème de l'*Avènement du Christ*, de la loi d'amour qu'il est venu apporter au monde. Motif central, cellule-mère de la partition, il n'acquiert sa forme complète que plus tard, dans le chœur final de la première partie et présente de nombreuses et intéressantes transformations durant tout le cours de l'œuvre :
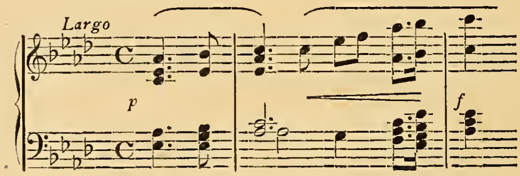
1. Les indications se rapportent à la partition piano et chant (texte flamand-anglais) parue chez Novello à Londres.

II. *L'Avènement temporel.*
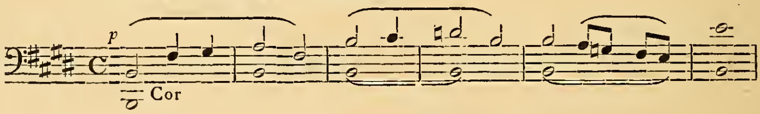


Un troisième thème important, qui apparaît à côté du second dans le récit du Prophète : « Préparez la voie du Seigneur » (Is. XL) — se rapporte à l'idée de la *Splendeur divine* manifestée par l'Avènement. C'est, plus spécialement, l'aspect glorieux, extérieur, de la Venue du Seigneur :

III. *La Splendeur divine.*

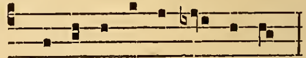


Le chœur « Éveille-toi, pourquoi dors-tu, Seigneur? » (Ps. XLIII) exprimant l'attente angoissée de l'humanité, est logiquement basé sur le thème I. Puis se fait comme un apaisement plein d'espérance et, sur les calmes arpèges déroulés successivement par la harpe, la clarinette et les violons, s'élève une mélodie, dérivée du thème II renversé, tandis que le Prophète redit la mystérieuse promesse de la gloire future de Jérusalem, promesse que l'Église se plaît à appliquer au premier et au dernier Avènement, mystiquement confondus en un seul :

IV. *La Nouvelle Jérusalem.*



A partir du vaste chœur suivant, qui évoque l'humanité répondant à l'appel du Prophète et gravissant la sainte montagne du Seigneur, la masse chorale se dédouble. Le grand chœur commence, dans un élan d'espérance, par une fugue sur le thème IV, dont le développement est interrompu par la clameur enthousiaste du petit chœur qui introduit le thème de l'Avènement. Puis, à partir de l'inquiète invocation des basses « Adonaï, maître et roi d'Israël », l'expression s'assombrit, comme si l'humanité se sentait encore éloignée du Salut promis ; la formule d'imploration reparaît et le double chœur se termine sur un ton douloureux et passionné. Remarquez le rude contrepoint du passage « Toi, l'attendu des peuples » (p. 25).

Un silence. Des profondeurs de l'orchestre monte une mélodie pénétrante dérivée du thème grégorien *Rorate coeli.* 
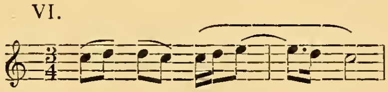
V. *Rorate.*



Elle continue à s'épanouir doucement à l'orchestre pendant le troisième appel du Prophète annonçant, cette fois, l'imminence du salut, par les paroles : « L'heure est venue de nous éveiller du sommeil, car notre salut est proche... » Cette exhortation qu'adresse saint Paul aux Romains (XIII, 11), désigne la parousie, l'Avènement dernier ; voici donc une nouvelle allusion au lien mystique qui unit les deux Venues visibles du Christ. Le même thème V sert de base au charmant chœur fugué qui suit, la première partie du thème d'abord, sous les mots : « Répandez, ô cieux, la rosée », tandis qu'un trait lié des violons, planant obstinément au-dessus des voix, éveille l'image de la rosée divine ; la seconde partie sous les mots : « et fais naître le Rédempteur » (p. 39). L'accent naïvement joyeux de ce chœur contraste avec le sentiment douloureusement passionné dans lequel s'achève le chœur précédent. L'idée de la loi ancienne paraît oubliée déjà ; le Sauveur va naître, le Sauveur est né.
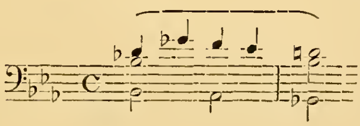
Un gracieux interlude symphonique, dans lequel le thème pastoral,

VI.



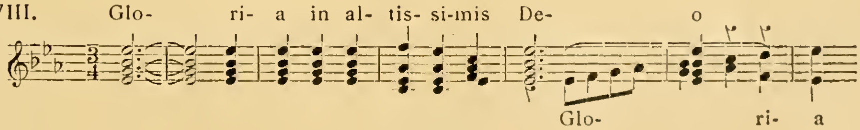
se combine avec celui de l'Avènement, nous transporte en la plaine de Bethléem où la Bonne Nouvelle va être annoncée aux bergers. Le récitant introduit la scène évangélique et l'ange lui-même (soprano) parle. Lorsque le messager céleste leur dit que ce Sauveur qui vient de naître est Christ, l'orchestre (quatuor) fait entendre pour la première fois un thème très simple auquel son soutien harmonique confère un caractère mystérieux et que l'auteur rapporte toujours à la Personne du Christ, le Verbe incarné. Ce thème deviendra très important dans la seconde et la troisième partie :

VII. *Le Christ.*



Un chœur à huit voix de femmes, d'une jolie pureté de ligne et « sonnant » délicieusement, chante l'acclamation angélique : *Gloria in altissimis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.*

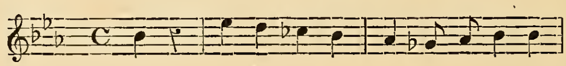
VIII.



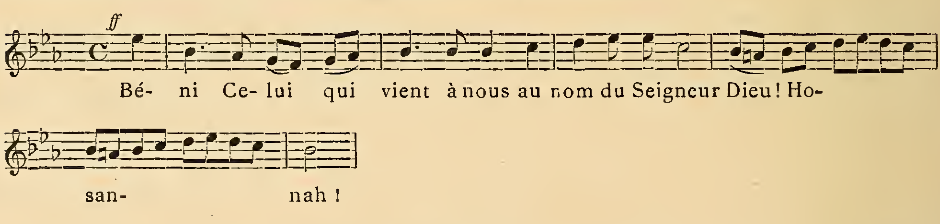
Les bergers se hâtent vers Bethléem (morceau symphonique sur le thème pastoral VI) et trouvent l'Enfant dans la crèche comme l'ange le leur avait décrit. Le chœur entier chante *ppp*, dans une intonation mystérieuse, les paroles : « Le Verbe s'est fait chair, et Il a demeuré parmi

nous. » L'orchestre répond par le thème de l'Avènement, murmuré *dolcissimo,* dont les répliques s'entrelacent gracieusement et planent comme en une atmosphère de bonheur céleste. Puis le récitant continue et nous dit la seconde « manifestation » du Sauveur, l'Epiphanie proprement dite à l'humanité tout entière représentée en la personne des Mages. L'adoration des Mages n'a pas le caractère naïvement populaire de celle des bergers; plus intense, elle est soulignée par le thème du Christ-Dieu. L'Intelligence humaine s'incline humblement devant le mystère d'amour du Verbe divin devenu petit enfant.

Triomphal éclate dans l'orchestre le thème de la splendeur divine, et un très vaste chœur double vient clôturer la première partie, dont il forme la synthèse. Il a pour texte la vision prophétique du chapitre LX d'Isaïe: *Surge, illuminare.* D'abord une acclamation de gloire: « Debout! resplendis, ô Jérusalem, car ton heure est venue, et la splendeur du Dieu vivant se lève éclatante sur toi ». Puis le rappel de l'obscurité qui couvrait la terre lorsque le Seigneur s'est levé comme un soleil sur la ville sainte, et qui couvrira de nouveau les peuples avant le retour final du Fils de l'Homme. Le thème qui exprime cette obscurité (p. 66)



paraît en rapport avec celui qui, dans la seconde partie, caractérisera les ténèbres spirituelles. Enfin la partie essentielle du chœur est une fugue sur le thème de l'Avènement, qui s'affirme ici dans toute son ampleur rayonnante, avec une vocalise finale de jubilation.



Le *Gloria in altissimis* des anges s'y mêle bientôt et finit par gagner tout l'ensemble choral, qui après un émouvant *forte* s'éteint peu à peu et s'achève en écho lointain.

(*A suivre.*) CHARLES MARTENS.

N. B. — La suite de l'intéressante étude de notre collaborateur M. F. de La Tombelle sur « la Cantate et l'Oratorio » *est remise au numéro prochain.*

Nouvelles de la Musique d'église

ITALIE

Rome. — Nous remarquons que le mouvement de rénovation de la musique d'église et le goût des anciennes œuvres se fait de plus en plus sentir. Les grands journaux eux-mêmes s'en occupent en des articles divers, et, d'une *Correspondance romaine* adressée à diverses feuilles françaises de province, nous détachons les alinéas suivants, qui donnent bien l'impression produite sur l'ensemble du monde religieux par la réforme en cours :

« Les commissions extraordinaires, auxquelles le Souverain Pontife a confié certaines œuvres importantes, n'ont pas interrompu leurs travaux. Celle qui est chargée de préparer la nouvelle édition du chant liturgique avance assez rapidement. Le « Graduel » qui contient les chants de la messe est imprimé depuis plus d'un an. On s'occupe de « l'Antiphonaire », où sont réunis les chants usités à vêpres et aux autres offices. La commission a jugé bon de donner en premier lieu et dans un volume à part les offices des morts. La copie de l' « Antiphonaire » est prête en grande partie. L'impression pourrait être terminée rapidement, si les typographes ne sont pas en retard. Lorsque tout ce travail sera fini, il restera encore beaucoup à faire.

« Ces livres liturgiques sont destinés à tous les diocèses. Les chantres des cathédrales, des chapitres et des paroisses devront les suivre. Il leur faudra renoncer par conséquent à la musique dont ils affligent la piété des fidèles. Ce sera une révolution dans la plupart des maîtrises. Elle devra commencer à Rome même, où les chapitres des basiliques donnent un assez mauvais exemple. Il ne faudra rien moins qu'une intervention du Souverain Pontife pour mettre un terme à ces abus musicaux. On se demande comment il pourrait obtenir l'obéissance des évêques, s'il n'exigeait pas tout d'abord celle du clergé de ses basiliques. Il n'y avait pas lieu d'intervenir encore, puisque les livres du chant officiel ne sont pas tous imprimés. Ce n'est plus qu'une affaire de mois. On doit attendre beaucoup de ce retour aux traditions de l'art liturgique. Les offices seront moins longs et plus pieux. Les fidèles se sentiront captivés par un chant qui est une prière.

« Ce retour à la tradition a commencé, en France dans l'abbaye de Solesmes. Il a eu pour promoteur un bénédictin français, Dom Pothier. Les prêtres ne montrent nulle part plus d'empressement qu'en France à se former aux mélodies grégoriennes. »

Pise. — Nous avons reçu, trop tard pour pouvoir l'insérer dans ce numéro déjà composé, le programme du superbe congrès grégorien qui doit avoir lieu à Pise les 17, 18, 19 et 20 octobre, et que nous avons déjà annoncé. Disons que ce congrès coïncidera avec une assemblée générale de l'Association italienne de Sainte-Cécile, et que *trente évêques* y participeront effectivement. Nous engageons vivement tous ceux de nos amis qui le pourront à prendre part à ces solennelles et superbes réunion. S'adresser, pour tous renseignement, au R. P. Athanase, professeur au séminaire de Pise.

*

BELGIQUE

Liége. — A l'occasion du congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, nous avons remarqué un intéressant mouvement. Au sein du congrès a été formée une section composée d'un petit groupe de musiciens, pleins d'ardeur et non dépourvus de talent, ayant pour but la restauration des œuvres des maîtres anciens.

D'aucuns appellent cette musique « surannée et vieillotte ». Il serait téméraire d'assurer que tout ce que nous a légué le passé mérite, *a priori*, notre admiration. Les rayons des librairies musicales actuelles ne regorgent-elles pas d'œuvres « mort-nées » ? Une sélection faite avec beaucoup de discernement s'impose donc, et, au premier plan, mettons les œuvres qui ont possédé la puissance de remuer l'âme de nos ancêtres : elles sont encore capables de charmer la nôtre.

Le programme des communications musicologiques et des œuvres exécutées est fort intéressant :

Communications musicologiques : 1. Paul Bergmans, *Le Collegium musicum fondé à Hasselt au XVIe siècle.* — 2. Paul Bergmans, *De l'intérêt qu'il y aurait à dresser un inventaire général des anciens instruments de musique actuellement disséminés dans les musées et dans les collections particulières de Belgique.* — 3. Charles Van den Borren, *Note sur Guillaume Dufay.* — 4. Dr Dwelshauvers, *La forme musicale, embryon de sonate, adoptée par Jean-Noël Hamal dans son op. 1 doit-elle être considérée comme une antériorité aux* Sonate a tre *de Stamitz ?* — 5. Dr Dwelshauvers, *Programme des recherches à faire dans les fonds musicaux de la province de Liége.* — 6. Dr Jorissenne, *Comparaison de quelques textes musicaux des XVe et XVIe siècles.* — 7. Louis Lavoye, *Les musiciens belges pendant la Renaissance.* — 8. Louis Lavoye, *Note sur la musique au pays de Liége aux Xe, XIe et XIIe siècles.* — 9. Fernand Mawet, *Note sur un Magna vox attribué à Notger.* — 10. Fernand Mawet, *Remarques sur un motet de Grétry.* — 11. Sidney Vantyn, *Sur l'interprétation des œuvres classiques.*

M. Antoine Audat avait écrit une très intéressante communication sur *le Chant grégorien à Liége au moyen âge et les manuscrits de Saint-Trond.* La lecture complète n'a malheureusement pu en être faite ; mais notre ami en a entretenu l'auditoire, et intéressé un grand nombre des assistants.

Des auditions d'orgue aux églises Saint-Denis, Saint-Jacques et Saint-Christophe ont été données par MM. Louis Lavoye, Lucien Mawet et Fernand Mawet. Elles comprenaient d'abord une série d'œuvres du répertoire liégeois au commencement du xviie siècle, d'après un manuscrit copié par un organiste local de ce temps, et contenant des pièces de A. Gabrieli, Merulo, Sweelinck, Gérard Scronx, jusqu'ici inconnu. Une suite d'œuvres anglo-belges et belges du même temps comprenait une *Fantaisie* de Peter Philipps (1550-16..), une fugue *suavissima* de C. Luython (1550-1620) (deux pièces sans valeur bien grande), puis un prélude d'un très joli sentiment contemplatif sur le *Salve Regina*, de Peter Cornet (xviie siècle), et une alerte petite fugue, ravissante, due au fameux carillonneur Mathias Van den Gheyn (1721-1785).

Des pièces d'orchestre et fragments d'oratorios, tous de composition liégeoise des xviie et xviiie siècles, furent données en un concert, à la salle Mauresque du Continental. De valeurs très diverses, elles révélèrent cependant des œuvres des plus intéressantes ; trois noms de compositeurs émergent, ceux de Du Mont, Hamal et Grétry. Voici le programme, dû à l'initiative de M. Dwelshauvers :

1. *Ouverture*, op. 1 no 1 en *ré* majeur (Hamal), pour clavier, deux violons, alto et violoncelle. Allegro — Largo — Presto ma non troppo. MM. Jaspar, Maris, Bauwens, Foidart et Vranken. Œuvre très importante. — 2. Air *Quid est tibi*, de l'oratorio *In exitu Israel* (Hamal). Mme Philippens-Joliet. Pièce d'une certaine valeur. — 3. *Symphonie concertante* (Gressnick) pour clarinette et basson, clavier, deux violons, alto et violoncelle. MM. Leva, Lambert, Jaspar, Maris, Bauwens, Foidart

et Vranken. Peu intéressante. — 4. Air *A facie Domini*, de l'oratorio *In exitu Israel* (Hamal). M. Franck. Très beau. — 5. *Premier Concerto de flûte* (Coclet). Allegro — Romance — Polonaise. MM. Nicolas Radoux, Jaspar, Maris, Bauwens, Foidart et Vranken. Valeur nulle, et plutôt défectueuse. — 6. Ariette de *Panurge* (Grétry). Ravissante. Romance : *Le Jaloux* (Hamal). Assez banale. Mme Philippens-Joliet. — 7. Chœurs : *a*) *Cantica sacra* ; *b*) *Madrigal* (H. Du Mont). — Le chœur a cappella sous la direction de M. Lucien Mawet et avec le concours des instrumentistes précités.

Ces deux pièces de Du Mont ont eu le plus grand succès, dû à la fois à leur haute valeur musicale et à leur excellente interprétation. Au sujet de ce maître, M. le Dr Dwelshauvers, pour la rédaction des notices sur les musiciens dont on publia les œuvres, a fait quelques recherches nouvelles. On sait que notre confrère M. Henri Quittard a découvert que Du Mont s'appelait originairement De Thier ; il se demandait s'il n'y avait pas là une parenté avec la famille noble du même nom, encore représentée en Belgique. La généalogie de cette famille ne confirme en aucune façon cette hypothèse : Du Mont n'en fit certainement jamais partie. Son nom de famille a très vraisemblablement comme origine un nom de lieu.

A.

N. B. — *Dans notre prochain numero, nous consacrerons un compte rendu au* Chant grégorien au congrès catholique de Malines, *qui a été l'occasion de superbes manifestations populaires artistiques.*

ALLEMAGNE

Beuron. — L'école de musique d'église de la Société Saint-Grégoire, fondée par les moines de Beuron, a brillamment terminé sa deuxième année, avec dix-huit élèves, dont quatre prêtres et religieux.

L'enseignement est confié au R. P. Dom Johner pour la théorie et la pratique du chant grégorien ; au R. P. Dom Blessing pour l'accompagnement ; au R. P. Dom Jud pour la liturgie ; au R. P. Dom Krämer pour l'étude théorique et pratique de la construction des orgues. M. Ernst von Werra, notre éminent confrère, a la haute direction et l'enseignement des autres matières : harmonie, direction, histoire de la musique, avec l'aide de M. Nater pour le piano et l'orgue. L'enseignement est complété par quelques leçons techniques sur les théories des diverses écoles et par des cours pratiques de contrepoint et de composition.

Le programme détaillé des études est fort intéressant. Chaque semaine, l'enseignement comprend : liturgie, 2 heures ; harmonie (en deux cours, pour les commençants et les élèves plus forts), 2 h. ; contrepoint et composition, 3 h. ; accompagnement du plain-chant, 2 h. à partir du mois de janvier ; théorie grégorienne et chant, 2 h., et autant pour le cours supérieur ; orgue, histoire de la musique, direction, 1 h. L'étude du clavier comprend deux leçons particulières, d'une demi-heure par élève.

Les cours furent clos par une séance des plus intéressantes, avec des travaux écrits des élèves du cours supérieur du grégorien, sur l'histoire de ce chant dans ses rapports avec la musique antique ; les tonaires ; la dominante du 3e ton, etc. Comme pièces d'orgue : *Toccata* ou fugue en *ré* mineur : J.-S. Bach ; des pièces diverses de Tinel, Guilmant, Rheinberger, Widor ; au piano : concerto de Bach en *ré* mineur pour deux claviers, et pièces de Grieg.

La Logique du Rythme musical

(*Suite*)

3° Si les lettres romaniennes dont nous parlons ont vraiment une valeur métrique de longue et de brève, comment se fait-il que Guy d'Arezzo, qui a pris tant de soin pour fixer sur la portée les intervalles mélodiques, n'ait eu aucun souci d'assurer la vie, la perpétuité à des signes de cette importance, à des signes d'où dépendait l'existence même du rythme grégorien ?

Il les a dédaignés à tel point qu'il n'y en a pas trace dans les manuscrits à notation guidonienne.

Ce rejet systématique pratiqué par le Maître de tout signe romanien et en particulier de ceux que l'école mensuraliste regarde comme étant la figuration parfaite du rythme métrique, est pour nous, comme pour tout homme qui réfléchit, une preuve manifeste qu'il comprenait la phrase grégorienne d'une façon bien différente, et qu'en cette matière son vrai et unique principe était celui-ci, que nous extrayons de son *Micrologue :*

Quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus ; ita in harmonia, sunt phtongi, id est soni quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas, ipsaeque solae vel duplicatae neuman, id est, partem constituunt cantilenae, et pars una vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum [1].

Et voilà bien le texte qui est comme la bête noire, l'épouvantail des mensuralistes, leur condamnation capitale autant que le triomphe de l'école bénédictine, puisqu'il nous dessine avec une précision, une netteté sans égale, toute la structure de la phrase grégorienne, c'est-à-dire sa division en syllabes, en neumes, en distinctions ; puisqu'il nous démontre avec évidence que le rapprochement opéré par le Maître, à diverses reprises, entre le rythme métrique et le rythme grégorien, ne dépasse pas les limites de la comparaison et ne confine nullement à l'identité.

Aussi l'abbé Fleury, dans l'ouvrage précité, n'ose-t-il l'affronter dans

1. Ed. Amelli, p. 34-35.

toute sa teneur, et pour l'adapter à la thèse, se permet-il de le tronquer à plaisir, car voici tout ce qu'il nous en sert :

Quemadmodum in metris sunt... pedes... ita in harmonia...

On ne saurait être plus rigoureux dans la manière de citer les textes !

Et cette théorie fondamentale, toute l'œuvre de transcription mélodique de Guy d'Arezzo la proclame d'un bout à l'autre ; car dans ce travail le grand musicien du moyen âge n'a que deux préoccupations : fixer les intervalles sur la portée dont il est l'inventeur ; puis dessiner nettement la structure de la phrase grégorienne en *syllabes*, en *neumes*, en *distinctions* ; par la première opération, il sauve la mélodie ; par la seconde, il sauve le rythme.

Or qui oserait dire sur ce dernier point qu'il ne s'est pas conformé scrupuleusement à la constitution phraséologique établie par les *codices* neumatiques ?

Il suffit pour s'en convaincre de comparer attentivement les manuscrits guidoniens avec les *codices* en question. Mais de signes romaniens, il n'y en a pas l'ombre dans l'œuvre de Guy d'Arezzo, preuve qu'il les jugeait d'une importance bien secondaire, ou qu'étant particuliers à une école, il les ignorait.

Aussi nos chers mensuralistes ne trouvent-ils d'autre expédient que de rejeter en bloc l'autorité des manuscrits guidoniens, comme ne faisant pas leur affaire. Rien de plus expéditif en vérité, mais aussi rien qui sente plus la défaite ! Cela ne les empêche pas cependant de recourir à l'auteur même de cette grande œuvre et de le prendre pour arbitre souverain dans la question du rythme.

Vrai, quelle inconséquence !

On dirait que, pour la couvrir, ils cherchent à convaincre Guy d'Arezzo du même méfait en le mettant en quelque sorte en contradiction avec lui-même. Il aurait enseigné que le rythme métrique est le rythme natif du chant grégorien, et néanmoins il aurait composé des manuscrits d'après les procédés du rythme oratoire, n'est-ce pas ce qu'ils semblent lui faire dire ?

Que penser maintenant de la solidité du monument que l'école mensuraliste a élevé sur une telle base ?

Le lecteur ne l'a-t-il pas vu s'écrouler comme un château de cartes avant la fin même de notre démonstration ?

Terminons la discussion par un peu de psychologie. D'où vient que des hommes de science et de talent tels que les fondateurs de l'école mensuraliste ont pu tomber en de telles méprises ?

1° C'est qu'ils ont étudié sous l'empire d'une idée fixe ; cet état d'esprit leur a mis comme un bandeau sur les yeux relativement à tout ce qui est en dehors de leur ligne d'activité ; le sentier de la vérité a dû s'ouvrir devant eux, mais ils n'ont pu le voir, ils étaient aveuglés !

2° Ils ont subi l'influence d'une fausse éducation musicale. On leur a toujours enseigné qu'en dehors de la mesure, point de salut, et surtout point de rythme ; ils ont grandi sous cette impression. Puis leur mentalité sur ce point a achevé de se fixer en apprenant par l'étude que le

fond de notre rythme mesuré n'est pas autre chose que la rythmique des Grecs. Aussi ont-ils tressailli d'indignation quand on est venu leur parler d'un rythme naturel, libre, oratoire, applicable au chant de l'Église.

Ils ont cru qu'on rêvait, eux qui, dans leur foi naïve, regardaient le rythme mesuré comme le seul créé, comme le rythme natif de l'art musical.

Mais avant qu'Aristoxène eût effectué son heureuse trouvaille des longues et des brèves métriques, dans la Grèce comme en dehors, on ne chantait donc pas, et si l'on chantait, on le faisait donc sans rythme!

S'il en est ainsi, ce n'est qu'une pure chimère, ce rythme universel qui est la proportion, la beauté, l'harmonie, l'œuvre de Dieu lui-même et comme le cachet du Créateur, imprimé sur chaque être sorti de ses mains!

Ce n'est qu'une pure chimère, ce rythme dont l'homme a reçu le sens et en vertu duquel il peut frapper tous ses ouvrages au coin de l'esthétique, dans n'importe quelle branche de l'art, sculpture, architecture, peinture, musique.

Et dans cette dernière branche, l'harmonie, la beauté du rythme musical consisterait dans une simple combinaison artificielle de longues et de brèves prosodiques?... Le développement de la phrase mélodique en incises, en kola proportionnels, bien pondérés, bien équilibrés, joint au jeu si vivant, si animé, de l'accentuation ne serait pour rien dans sa génération?

Tout l'honneur, tout le mérite, toute la paternité en reviendrait aux combinaisons mathématiques du mètre!

Ah! de grâce, élargissons nos horizons, et ne faisons pas à cet « élément mâle[1] » de l'art musical l'injure de le réduire à de si mesquines proportions, de lui donner une origine si humble, si bornée!

Dans le cours de cette étude, nous avons démontré avec opulence quels sont les principes générateurs du rythme musical et la part qui revient dans cet acte aux combinaisons des valeurs métriques ; nous avons également mis en parallèle la mesquinerie, la raideur du rythme artificiel avec l'ampleur, la souplesse du rythme naturel *régulier* et surtout du rythme naturel *libre,* nous n'y reviendrons pas. Qu'il nous suffise d'y renvoyer les partisans de la mensuration!

Nous leur demanderons en terminant comment eux aussi ils s'arrangent avec l'histoire dans la question de la divisibilité du temps premier.

C'est un fait indiscutable, nous le redisons volontiers, que les Grecs n'admettaient pas la divisibilité de la brève; il n'y avait pas de semibrève dans leur rythmique, à ce que nous sachions.

Or la subdivision de l'unité de temps n'est point constatée par les

1. Quintilien appelle le rythme « l'élément mâle » de la musique, et la mélodie « l'élément passif ou féminin ». (*De musica.*)

documents avant l'époque de l'art mensuraliste, c'est-à-dire avant la seconde moitié du moyen âge.

Force est donc de conclure que la musique grégorienne est née, a grandi, s'est développée à l'ombre de ce principe, et que subdiviser son temps premier en doubles croches, comme le font à chaque pas les mensuralistes, c'est se rendre bel et bien coupable d'anachronisme. Nous en avons dit assez pour faire apprécier à sa juste valeur l'œuvre de cette école dont les théories ont fait tant de bruit dans le monde musical et ont eu cependant si peu de succès à enregistrer sur le terrain de la pratique.

Des divers systèmes rythmiques que nous venons d'étudier et de passer au crible de la critique, en est-il un seul qui par sa logique, son caractère historique, son cachet traditionnel, puisse s'imposer à la mélodie grégorienne, à la volonté des maîtres et des exécutants ?

Aussi celui qui est préconisé par la vieille école de Solesmes conserve-t-il toutes ses positions et voit-il le prestige qui l'environne s'accroître encore de la défaite de ceux qui ont essayé vainement de le supplanter.

Elle sera toujours vraie, elle planera toujours au-dessus de toutes les luttes, la maxime de saint Odon : *Cantabis sicut pronuntiaveris.*

Il faut chanter comme on lit ; il faut exécuter la mélodie grégorienne d'après les procédés du rythme oratoire.

XIe LEÇON

Un rythme identique à celui du discours, tel est le rythme natif du chant grégorien.

Les théoriciens du moyen âge nous l'ont affirmé bien clairement en certains passages de leurs écrits ; mais malheureusement, en voulant expliquer le fait par des comparaisons empruntées à la métrique ancienne, ils ont donné lieu à des interprétations défavorables au système qu'ils entendaient exposer. De là des luttes sans fin entre les plain-chantistes modernes.

Le rythme oratoire est-il réellement commandé par la structure même de la phrase grégorienne, telle que nous la relevons dans les manuscrits ? Toute la question est là, et c'est le point capital que nous voudrions élucider.

Suivant la théorie déjà mentionnée de Guy d'Arezzo, chaque période de la cantilène liturgique se décompose en *syllabes* formées de trois ou quatre sons au plus, puis en *neumes* dont la constitution renferme une ou plusieurs syllabes ; enfin en *distinctions* ou membres de phrase, lieux favorables à la respiration.

Si dans les manuscrits ces distinctions ne sont pas précisées par l'emploi des barres et demi-barres, comme dans nos éditions modernes, le sens musical ne s'y trompe pas ; il n'a pas de peine, grâce

aux divisions logiques du texte latin, grâce aux diverses cadences mélodiques qui les ponctuent, à distinguer ces grandes *artères* de la phrase grégorienne.

Or quel est en général le caractère, la nature des rapports qui régissent ces divisions du rythme ?

Les neumes ont-ils tous la même valeur temporaire ? sont-ils fixés dans un cadre uniforme comme en musique les pieds d'un rythme à 4/4 ?

Les *kola* ou distinctions ont-ils tous la même envergure, le même ambitus ? Sont-ils alignés en quelque sorte comme les vers d'un mètre unique ?

A part certaines hymnes à rythme régulier, certaines pièces d'une symétrie particulière, c'est un fait que la structure de la phrase grégorienne respire l'indépendance, la liberté, et qu'elle a été dessinée en dehors de toute préoccupation de régularité mathématique.

En général, les compositeurs sacrés se sont donné libre carrière, et si parfois, d'après les expériences analytiques réalisées sur un certain nombre de pièces à chant neumé, ils se sont payé la fantaisie d'écrire à l'imitation de la métrique ancienne, ils ont fait un tel mélange de ces équivalences que leurs compositions n'en restent pas moins sur le terrain du rythme libre. Comme il n'est rien de plus positif, de plus brutal dans sa logique que l'analyse des faits, prenons au hasard une période de chant grégorien pour en étudier la structure.

Soit la suivante que nous traduisons en notation moderne [1] :



Nous voici donc en présence d'un fait de phraséologie musicale qui, considéré dans l'organisation des formules, dans le rapport mutuel des incises, ne nous donne assurément pas l'idée d'un rythme régulier mathématique.

Qu'on voie dans ces groupes d'aspects variés, de cadres différents, soit des équivalences de pieds métriques, soit simplement des analogies avec les mots du discours, il est hors de doute que le compositeur n'a pas voulu traiter son œuvre en style régulier et créer un rythme uniforme, mais qu'il a eu bel et bien l'intention de faire quelque chose comme de la *prose* musicale.

D'ailleurs cette liberté, ce sans-gêne que nous relevons dans la constitution des formules, nous le trouvons également dans celle des incises et des *kola* que nous figurons dans notre exemple au moyen d'arcatures, de demi-barres et qui se distinguent tous, à première vue, par un *ambitus* spécial.

Mais alors, en bonne vérité, quel rythme s'impose dans ce cas, sinon celui de la prose elle-même, sinon celui du discours ?

1. Edition Vaticane. Fête du Sacré-Cœur de Jésus, p. 439.

Ici c'est une pluie d'objections qui nous tombe d'aplomb sur le crâne et auxquelles nous n'essayerons nullement de nous dérober, parce que nous espérons, Dieu aidant, les convertir en autant d'armes au profit de notre thèse.

1re *Objection.* — C'est vrai, sur ce sol grégorien, nous nous sentons en pleine atmosphère de rythme *libre*, mais de rythme oratoire, non. Et pourquoi ? Parce que ce dernier requiert, outre les qualités du premier, l'égalité moyenne, relative des sons.

Or dans la majeure partie des pièces à chant neumé, nous nous heurtons sans cesse à des effet de *pressus*, d'*oriscus*, de *strophicus*, sans parler des fréquentes prolongations que nous suggère certain signe romanien de l'école sangallienne, et que nous ne voyons pas que de tels effets d'*agogie* puissent s'accorder avec les procédés de diction du rythme oratoire.

— On nous accorde la liberté du rythme, c'est beaucoup, car c'est le point fondamental. On nous refuse l'existence du rythme oratoire, dans l'exécution de la mélodie grégorienne d'après les principes de l'école bénédictine. Y a-t-il là un refus légitime ? Non, et nous le prouvons sans peine.

(*A suivre.*) Abbé C. Marcetteau.

A propos d'un encartage

Les encartages de la *Tribune de Saint-Gervais* sont toujours très appréciés ; ils sont surtout suggestifs quand ils nous apportent des mélodies grégoriennes, dont le rythme est établi et l'accompagnement écrit par des maîtres. A ce double point de vue du rythme, souligné par l'accompagnement, je voudrais attirer l'attention des lecteurs de la *Tribune* sur le dernier encartage, septembre 1909.

Il est facile, quand on écrit sur le rythme du chant grégorien, de pousser sa pointe contre le mensuralisme ; mais il n'est pas moins facile au mensuralisme de présenter pour sa défense des arguments qui ne sont pas précisément sans valeur.

Oui ou non, Gui d'Arezzo, pour mieux faire saisir le mouvement du rythme grégorien, en a-t-il appelé à la métrique gréco-romaine, prise comme point de comparaison ?

Oui ou non, enseigne-t-il que les distinctions ont une allure tantôt spondaïque, tantôt trochaïque... ? Ce qui implique *logiquement* que ces distinctions renferment des pieds, *comparables* (je ne dis pas *identiques*) aux pieds classiques, spondées, trochées, etc.
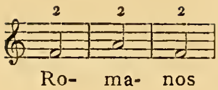
Oui ou non, enseigne-t-il que les distinctions elles-mêmes sont hexamétriques, pentamétriques, tétramétriques ? Ce qui veut dire assurément qu'elles contiennent, non pas sans doute 6, 5 ou 4 mètres proprement dits, mais au moins 6, 5 ou 4 pieds grégoriens. Ce sont, par conséquent, des hexapodies, des pentapodies, des tétrapodies.

Nous allons essayer de montrer la justesse de la comparaison que Gui d'Arezzo appelle à son aide pour éclairer ses préceptes.

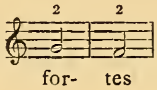
Comparons ensemble deux pieds classiques et deux formules grégoriennes.

Prenons d'abord un molosse : *Rōmānōs*. Ce pied se chiffre $2 + 2 + 2 = 6$ ou $4 + 2 = 6$.

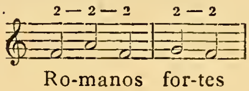
Il se chante métriquement :



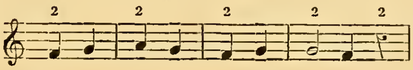
Ajoutons-y le spondée *fōrtēs,* qui se chiffre $2 + 2 = 4$, et qui se chanterait :



Ces deux pieds réunis nous donneront la formule suivante :



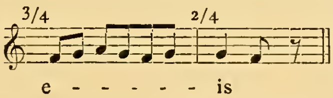
Touverons-nous un équivalent grégorien ? Assurément oui, dans la finale suivante, qui se rencontre à chaque page du Graduel et dans tous les tons :



Première observation. — Nous avons ici une distinction d'allure spondaïque.

Deuxième observation. — Cette distinction se compose de cinq pieds grégoriens : elle est pentamétrique.

Si nous la transcrivons en notation moderne, nous aurons une mesure à 3 temps suivie d'une mesure à 2 temps :



Introït *Requiem.*

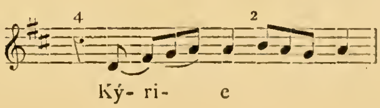
Ici encore nous avons un pentamètre grégorien, c'est-à-dire une formule de cinq temps. Il serait plus juste de dire : de cinq pieds qu'il serait peut-être préférable d'indiquer par 5 battements successifs plutôt que d'esquisser une mesure à trois temps suivie d'une mesure à deux temps.

L'exemple que nous venons de donner est d'un mensuralisme aussi évident en lui-même qu'il est conforme à l'enseignement de Gui d'Arezzo.

Or (et c'est là que j'en veux venir) la même constatation s'imposera pour chacune des transcriptions contenues dans l'encartage de septembre.

Nous allons prendre un exemple dans chacun des morceaux ; et afin qu'on ne m'accuse pas d'avoir choisi tel ou tel fragment pour le besoin de ma cause, je prendrai uniformément la première phrase de chaque pièce.
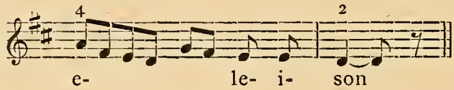
1° *Kyrie des Anges.*, F. Brun.

A 

Hexapodie $4 + 2 = 6$

Si l'on supprime le 1er temps vide, ce serait une pentapodie : $3 + 2 = 5$.
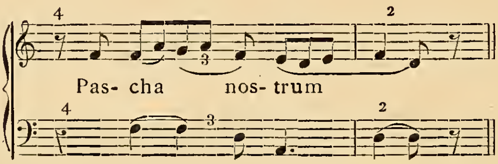
B  Tétrapodie $2 + 2 = 4$

C 

Hexapodie $4 + 2 = 6$

Ne doit-on pas reconnaître que cette variété de rythmes, malgré sa précision mathématique, n'a absolument rien de moderne ?

2° **Communion** *Pascha nostrum*, Ch. Bordes.

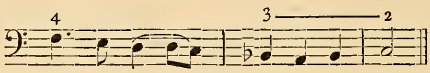


Hexapodie $4 + 2 = 6$

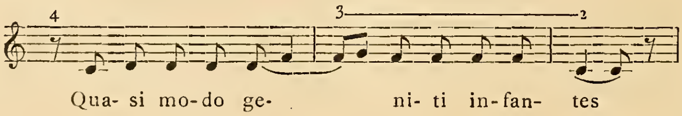
La mensuration est nettement soulignée par la basse.

3° **Introït** *Quasi modo*, Déodat de Séverac.

Je donne d'abord le mouvement de la basse, qui accuse nettement une tétrapodie suivie d'une pentapodie : double mouvement qui se rencontre si fréquemment dans le rythme grégorien :
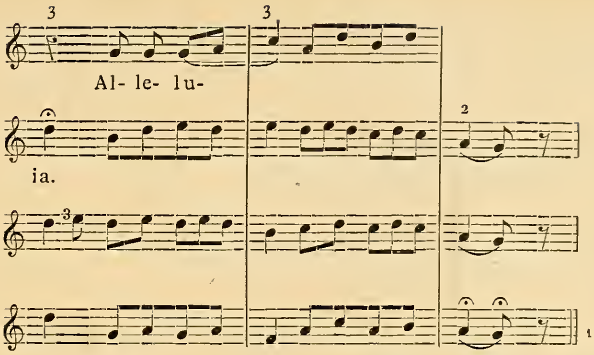


Mais que M. de Séverac — ou son transcripteur — me permette de lui chercher querelle pour sa transcription de la mélodie, où il a introduit sur la syllabe *ge* de *geniti* une note de trop. Le second *fa* est accompagné d'un point qui doit disparaître. En conséquence la première phrase de cet introït se rythme comme suit :



Tétrapodie
Pentapodie
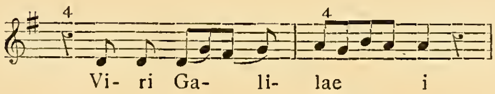
4° **Alleluia** *Pascha nostrum*, F. de la Tombelle.

J'ai le regret de n'être pas tout à fait d'accord avec M. de la Tombelle sur le rythme de sa transcription. Voici comment je crois devoir l'établir :



Parallélisme voulu et mensuralisme rigoureux : tels nous paraissent les deux caractères de ce magnifique *Alleluia*. Il va sans dire que la souplesse et le nuancé de l'exécution lui donneront toute sa valeur.
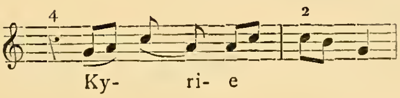
5° **Introït de l'Ascension**, Marc de Ranse.



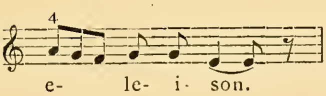
Double tétrapodie 4 + 4

Cet exemple ne demande aucune explication. Un coup d'œil jeté sur l'accompagnement justifiera cette mensuration.

6° **Kyrie pascal**, F. Brun.
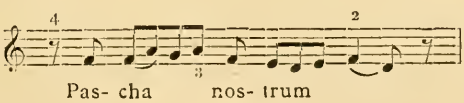


Hexapodie 4 + 2 = 6
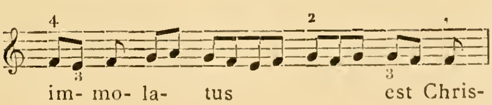


Tétrapodie 2 + 2 = 4

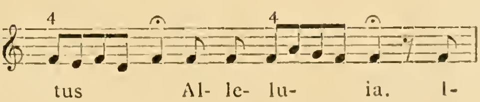
Pour compléter la démonstration de ce que j'appelle le mensuralisme grégorien ou guidonien, je vais donner en entier la belle communion de Pâques, d'après le rythme adopté par Ch. Bordes.



Hexapodie 4 + 2
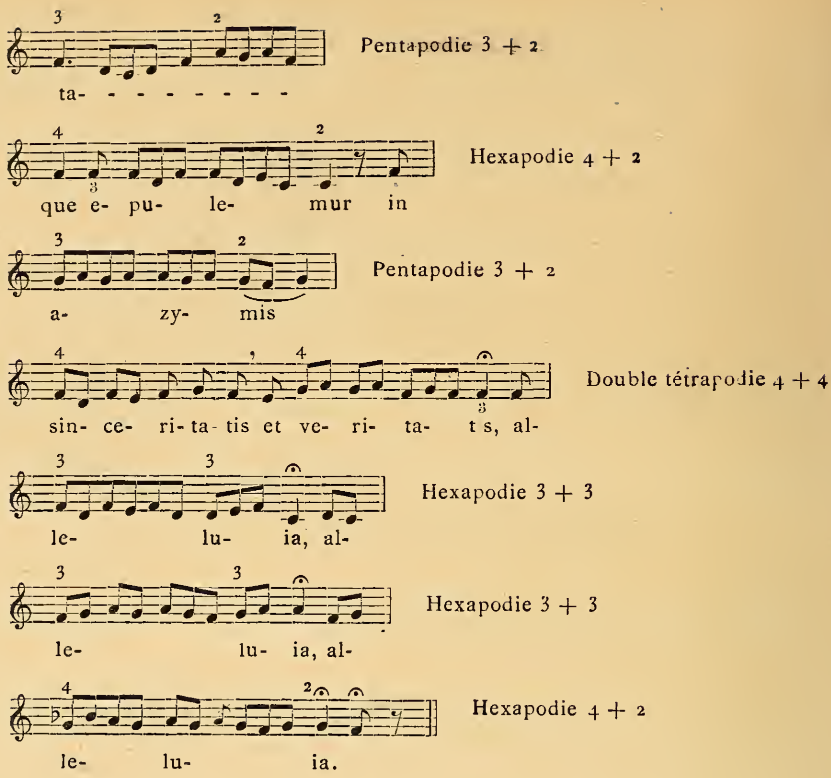


Hexapodie 4 + 2



Double tétrapodie 4 + 4

1. Il y aurait une seconde manière de rythmer : elle donnerait le même résultat.



Nous croyons que le mensuralisme tel que nous l'indiquons est aussi visible dans les morceaux soumis à nos lecteurs qu'il est nettement professé par le *Micrologue*, ch. xv.

On aura remarqué que pour garder le caractère du rythme oratoire, nous avons supprimé, dans la communion *Pascha nostrum*, les barres de mesure.

Nous croyons, en outre, que l'emploi des chiffres placés au-dessus de la portée est préférable à l'emploi des signes rythmiques adhérents aux notes.

Nous croyons enfin que la mensuration doit être appliquée au chant grégorien, si l'on veut obtenir des masses une exécution qui soit tout à la fois correcte et artistique.

Dom David, qui reflète la pensée de Dom Pothier, laissait dernièrement échapper, dans la *Revue de Grenoble*, un aveu qui paraît bon à retenir. Tout en combattant les signes rythmiques de Solesmes, il reconnaissait que des éditions bien rythmées ne seraient pas inutiles aux maîtres de chapelle. Pourquoi seraient-elles déplacées aux mains des élèves et des exécutants ?

Concluons.

L'introduction de la Vaticane dans nos églises ne pourra que gagner à ce que l'on en précise le rythme. Or je ne vois, pour obtenir cette précision, que deux moyens : ou les épisèmes qui surchargent la notation grégorienne, ou les chiffres, qui appartiennent de droit à la notation moderne.

L'Evêque de Saint-Dié.

BIBLIOGRAPHIE

Bureau d'édition de la Schola.

Pour paraitre au 1er novembre :

Abbé F. Brun : *Traité de l'accompagnement du chant grégorien,* 64 pages dont 24 en musique, net, 3 fr. 50 (sans aucune remise).

Vient de paraître :

Du répertoire moderne : *Victimae paschali*, à 4 voix mixtes et orgue, J. Valdès (no 117) ; *O salutaris hostia*, à l'unisson ou à 4 voix mixtes, avec orgue ou harmonium A. Le Guennant (118) ; *Peccantem me quotidie*, motet à 4 voix mixtes *a cappella*, pour les défunts, Ch. Pineau (119).

De la série orgue : *Dix pièces de différents styles* pour harmonium, René Vierne ; *Marche nuptiale*, pour grand orgue, Jean Cras ; *Interludes grégoriens* pour le *Magnificat*, 1er ton, pour harmonium ou orgue, Ch. Pineau.

Du chant populaire : *Chants religieux*, 2e recueil, A. Alain ; *Cantemus Domino*, série I, cantiques au Saint-Sacrement, R. P. Dom Anselme Deprez ; *Deux Cantiques au Saint-Esprit*, abbé Ch. Hamm.

Nous reviendrons le mois prochain sur ces œuvres, dont plusieurs sont du plus haut intérêt.

F. de la Tombelle : 1° **Cantate à sainte Cécile**, pour chœur à 4 voix d'hommes ou chœur mixte *ad libitum*. Partition, net, 3 fr. 50 ; parties de chœur, 0 fr. 25. 2° **Deux pièces pour grand orgue ou harmonium** (*Selecta opera*, n° 2 de la collection d'orgue), net, 1 fr. 75.

1° Cantate à recommander pour les prochaines fêtes de la patronne des musiciens.

2° Deux excellentes pièces, pouvant servir d'offertoire, publiées par l'infatigable compositeur. Une transcription spéciale pour harmonium permet l'exécution à ceux qui n'ont pas d'orgue à pédales.

Abbé Julio Valdès : **Salve Regina**, à 2 voix et orgue, 0 fr. 90 ; **Ave, admirabile Cor Jesu**, à 3 voix inégales et orgue, 1 fr. 15. En dépôt au Bureau d'Édition de la Schola.

M. l'abbé Valdès, bien connu de nos lecteurs, a laissé pour cette fois l'écriture *a cappella* ; le *Salve Regina*, écrit pour deux voix d'hommes, pourrait aussi être chanté à deux voix d'enfants, mais gagnerait alors à être baissé d'un ton. L'accompagnement, très indépendant, est aussi très touffu, dans le goût des écoles allemande et belge modernes. Le second motet sera précieux surtout dans les églises dédiées au Sacré-Cœur, pour les saluts ; on manque habituellement de pièces de ce genre.

Georges Loth, maître de chapelle du Sacré Cœur de Montmartre : **Ave Maria**, à 4 voix mixtes et orgue ; **Tantum ergo**, *id.* ; **Tu es Petrus**, voix d'hommes à l'unisson et grand orgue.

Nous avons déjà loué l'an dernier, de M. G. Loth, un joli *Salve Regina*. M. Loth fait partie des musiciens qui cherchent à faire passer dans leurs compositions la

souplesse de phrasé et de tonalité de la mélodie grégorienne, tout en profitant de toutes les ressources de l'harmonie moderne. L'*Ave Maria* que nous annonçons ici (où l'orgue n'intervient guère que pour intermède, dans la seconde partie) est très mélodique et doit certainement produire un bon effet. Le *Tantum ergo* nous a franchement déconcerté par sa forme absolument nouvelle, mais intéressante à un haut degré, et qu'à ce titre nous recommandons à l'étude des compositeurs ; la première strophe est entièrement basée sur le chant liturgique de l'hymne (pour laquelle M. Loth a conservé l'édition de Solesmes), avec entrées en imitations, sans nuire à la rythmique de la mélodie grégorienne, seulement coupée, à la fin des vers, par les silences nécessaires aux entrées. Cette première strophe est *a cappella*. La seconde, *Genitori*, a la même forme ; mais ici le thème grégorien est employé à la fois (au soprano) sous sa forme directe, et, aux parties, en renversement mélodique, tandis que des contre-sujets en diminution (dont j'aime moins les gammes trop répétées) vont préparer l'entrée de l'orgue. Quelque impression qu'on puisse avoir *a priori* de cette œuvre, par sa complexité et ses sonorités, plus orchestrale que vocale, elle n'en constitue pas moins, à mon avis, une composition du plus haut intérêt. Quant au *Tu es Petrus*, nous regrettons que M. Loth se soit fourvoyé dans ce genre, qui n'a rien de ce qui convient à l'art sacré. A. G.

Nekes : **Missa quarti toni**, à 4 voix égales, 2 fr. 25 ; chaque voix, 0 fr. 25. — J. Plag : **Missa festiva**, à 4 voix d'hommes et orgue, 3 fr. ; parties de chœur, 0 fr. 25. — R. P. Alph. Braun : **Litanies du Sacré-Cœur**, chœur à l'unisson et chœur à 4 parties avec orgue, 1 fr. ; chaque partie, 0 fr. 10. — F. Kœnen : **Litanies de la sainte Vierge**, faciles, pour 4 voix d'hommes, 1 fr. ; parties de chœur, 0 fr. 15. — **Kyriale** Vatican, nouvelle édition avec les tons communs, les tons du *Gloria Patri*, de *l'alleluia*, etc. Edition Schwann, A 1, 1 fr. 25. — **Intonationes et toni communes missæ**, avec explications (latin) rédigées par le Dr Wagner, 0 fr. 75. Edition Schwann Z.

Nouveautés pratiques et recommandables de l'édition Schwann, en dépôt au Bureau d'édition de la Schola.

Missa pro defunctis, édition vaticane, transcrite en notation moderne et harmonisée par Jos. Vranken, 3 fr. Fischer, New-York.

Cet accompagnement nouveau aurait pu être bon, si l'auteur, égaré par les signes dits rythmiques, n'en avait pas réalisé un accompagnement absolument antirythmique, et dont les accents harmoniques, par suite, « boitent » absolument contre le phrasé. De-ci de-là, des accords chromatiques modernes et quelques diminutions inutiles jurent encore plus avec le calme de la phrase grégorienne.

(*La Revue des Revues est remise au prochain numéro.*)

NOTRE SUPPLÉMENT

Peccantem me quotidie, à 4 voix mixtes, de M. Ch. Pineau.

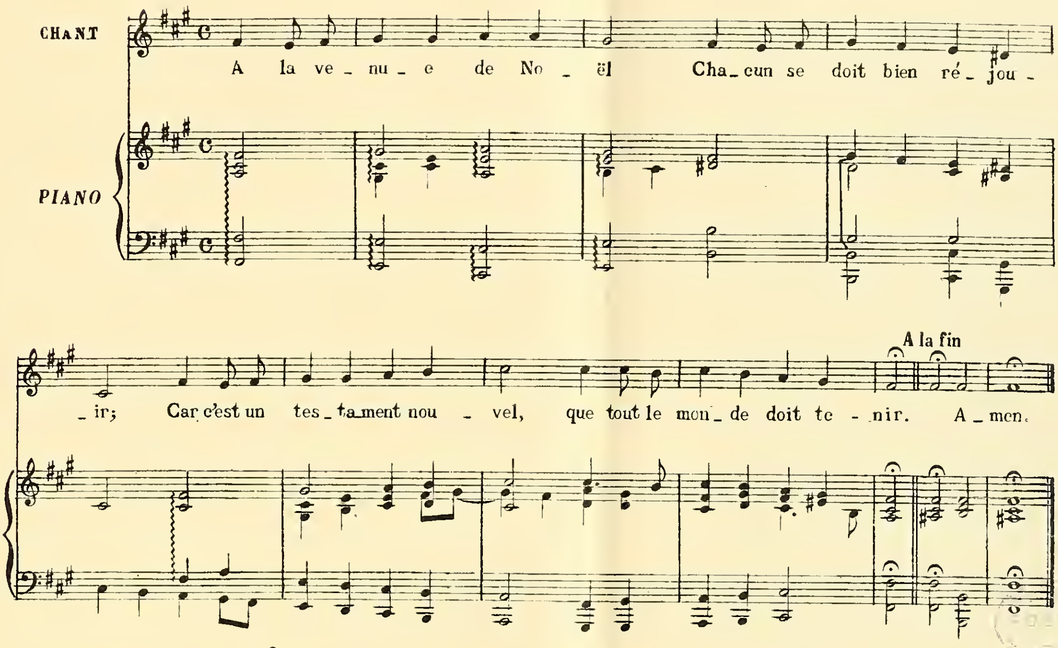
Nous donnons aujourd'hui, en vue de la prochaine « Fête des Morts », un beau motet de M. Ch. Pineau, professeur à la Schola, pour les offices des défunts. Ecrit sur les paroles d'un répons du troisième nocturne, ce motet, pas difficile, traité dans la forme palestrinienne, est d'une belle expression de prière humble et suppliante.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

IV

Recueils divers du XVI[e] siècle,
accompagnement de A. GASTOUÉ



2

Quand, par son orgueil, Lucifer
Dedans l'abîme trébucha,
Il nous tirait tous en enfer,
Mais le Fils de Dieu l'empêcha.

3

En une Vierge s'obombra,
Et dans son corps voulut gésir;
La nuit de Noël l'enfanta,
Sans peine et sans douleur souffrir.

4

Bien apparut qu'il nous aima,
Quand à la croix pour nous fut mis.
Dieu le Père, qui tout créa,
Nous doit à la fin Paradis.

5

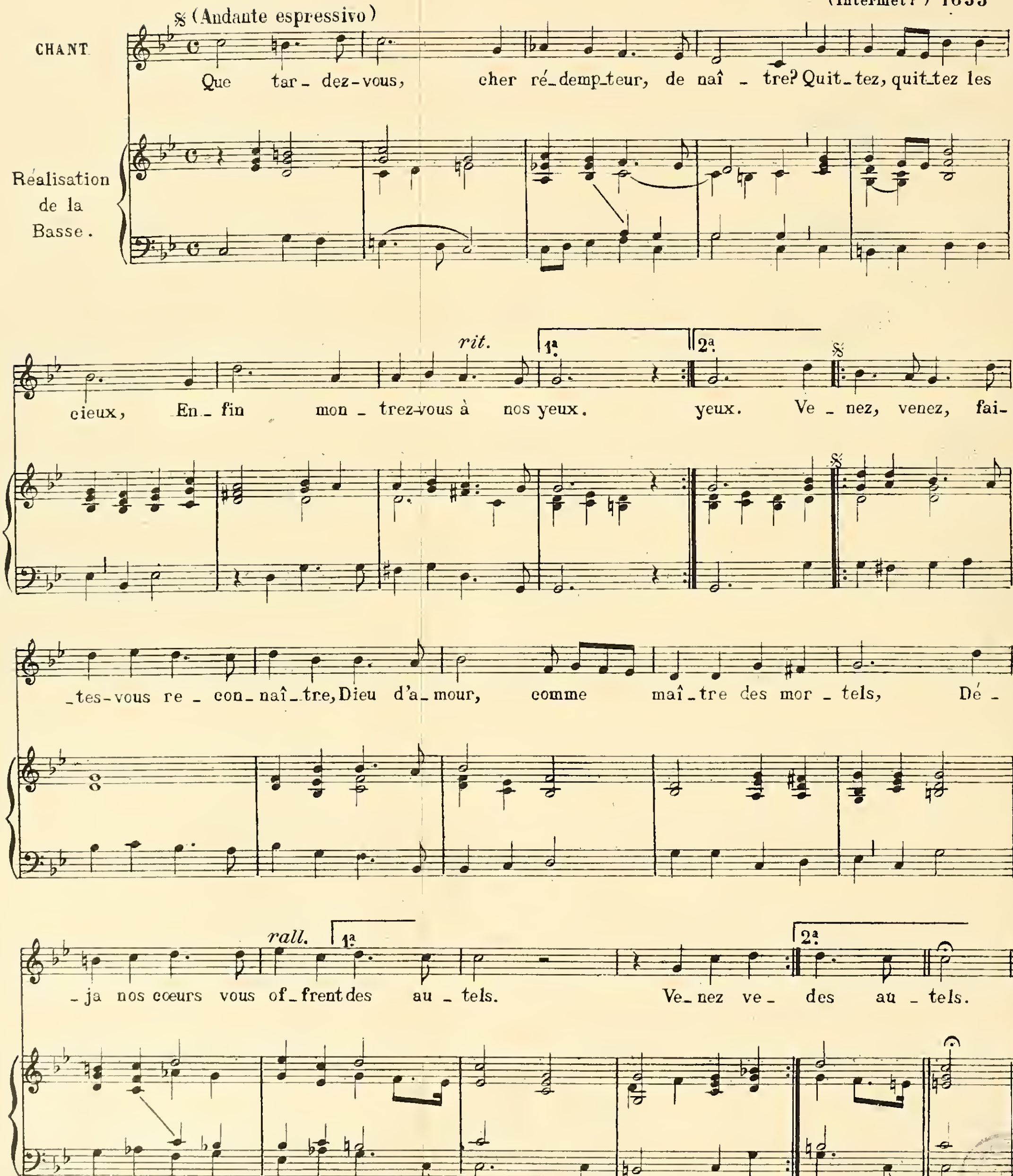
Or prions tous dévotement,
Pour nous et pour nos bienfaiteurs,
Celui qui fit le firmament,
Qui lui plaise par sa douceur,

6

Quand ce viendra le dernier jour
Qui le monde devra finir,
Que nous ne puissions les douleurs
Et les peines d'enfer souffrir. Amen—

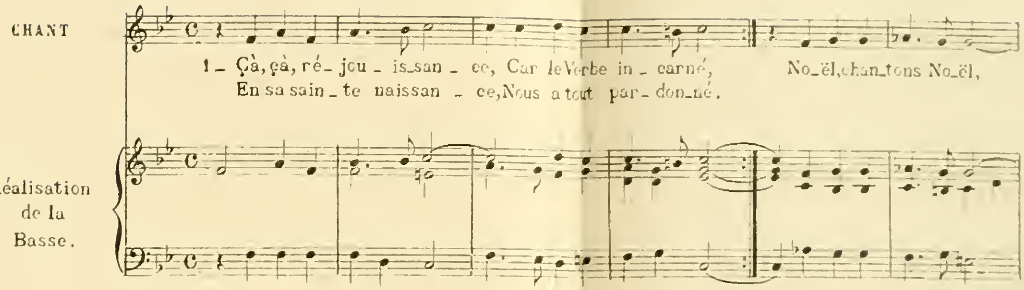
V

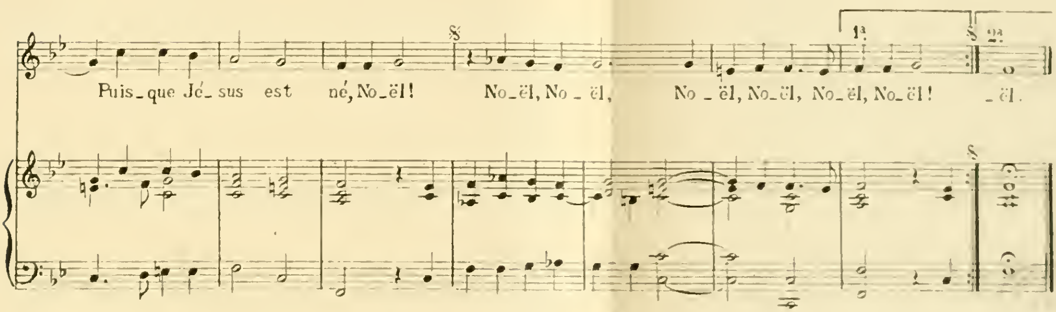
Manuscrit d'Avignon
(Intermet?) 1653



VIII

Recueil d'Auxcousteaux
1er livre, 16..?





2

Car du sein de Marie
Est sortie une fleur,
Que pas une prairie
N'égale en sa couleur;
Noël, chantons Noël,
Car c'est notre sauveur, Noël.

3

Une Vierge est sa mère
Avecque vérité
Et il n'a point de Père
Que dans l'Eternité,
Noël, chantons Noël,
Et son humanité. Noël

Quinzième Année | N° 11 | Novembre 1909

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

La mort de M. Charles Bordes

C'est au moment où ce numéro était prêt pour l'impression, qu'une dépêche de Toulon nous a appris la mort subite de notre Directeur-Fondateur, Charles Bordes, à Toulon, le lundi 8 novembre, octave de la Toussaint.

Notre regretté ami retournait à Montpellier, revenant de Nice où il s'était rendu pour préparer un concert, et, entre deux trains, avait répondu à l'invitation de M. le comte de Bagnères, à Toulon, lorsqu'une mort imprévue l'a frappé.

Est-il nécessaire de dire ici, aux lecteurs de la *Tribune*, dont un si grand nombre suit depuis seize ans et plus l'œuvre de Bordes, le vide que sa disparition cause parmi les musiciens d'Eglise ?

Notre intention est d'ailleurs de consacrer notre prochain numéro tout entier à cette figure caractéristique du mouvement contemporain, qui entraîne les nouvelles générations vers la noble et belle musique du passé. Nous demanderons à ceux qui furent ses aides, ses amis de la première heure, de retracer dans nos pages la physionomie du disparu.

Que saint Grégoire et sainte Cécile, dont il honora tant l'œuvre sur la terre, soient dans le ciel ses intercesseurs près du Juge tout-puissant !

Requiescat in pace.

LA RÉDACTION DE LA « TRIBUNE ».

SOMMAIRE

« L'AVÈNEMENT DU SEIGNEUR »

Oratorio de M. Joseph RYELANDT

(*Suite et fin.*)

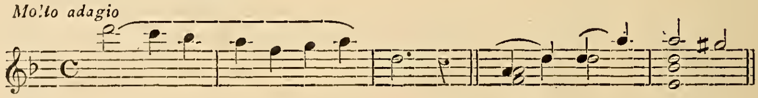
DEUXIÈME PARTIE

L'Avènement spirituel.

La seconde partie forme un vif contraste avec la première et la troisième, au point de vue du sujet et de la forme musicale. Celles-ci, avec leurs nombreux et vastes chœurs reliés par des récits ou des discours lyriques, sont conformes au type traditionnel de l'oratorio. La seconde a plutôt l'aspect d'un petit drame, d'un « mystère », dialogué d'un bout à l'autre, dans lequel le chœur n'intervient que rarement et comme un personnage collectif mêlé à l'action. Le texte, qui dut être difficile à composer, étant formé exclusivement de versets choisis dans les Livres saints, présente donc un intérêt particulier. Il y a ici une situation psychologique qui se détermine, se modifie, se dénoue ; c'est l'état d'une âme captive dans les rets du péché qui, peu à peu, se laisse gagner par la grâce et, vaincue, s'abîme en l'amour divin.

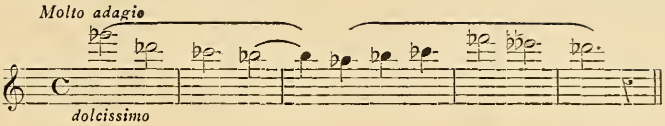
Au début, l'âme, semblable au passereau solitaire du Psalmiste, rêve dans une torpeur douloureuse, accablée de rancœur et d'ennui. *Dormitavit anima mea prae taedio* (Ps. CXVIII). Deux phrases musicales se rattachent à cette idée de souffrance au sein des ténèbres spirituelles, mêlée d'une vague aspiration vers le salut :

IX. *Souffrance spirituelle.* X.



Au chant plaintif ci-dessus (IX), qui, page 85, s'anime tout à coup et suggère l'image d'un sommeil douloureusement agité, répond la consolante promesse de l'*Avènement spirituel*, suavement chantée par le violon solo (parallélisme voulu avec le prélude de la première partie) :

XI. *L'Avènement spirituel.*



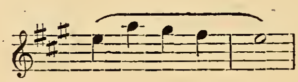
Cette mélodie, que l'auteur lie donc à l'idée de l'amour surnaturel, de la grâce, de la présence du Saint-Esprit dans l'âme (tous concepts similaires), n'est autre que celle de l'Avènement premier, rythmiquement transformée. L'Avènement spirituel est comme la répercussion de l'Avènement temporel dans une sphère toute différente, d'où la transformation, qui rend plus intime, plus pénétrante, la douceur majestueuse du thème II.

Dès lors, l'action morale s'engage ; suivons-en les péripéties sans plus insister sur le commentaire musical dont nous connaissons maintenant les principaux vocables. L'âme en détresse est sollicitée par le chœur — la voix collective de l'Église, la prière commune des fidèles — à s'éveiller de son sommeil dans la lumière du Christ. Elle ne peut croire à une promesse de salut pour elle. « Qu'y a-t-il de commun entre cette lumière et les ténèbres » qui la remplissent ? Au nom de l'Église alors l'Apôtre parle et lui dit l'ordre nouveau instauré par le Christ, grâce auquel nous ne sommes plus ténèbres, mais lumière : « Autrefois nous étions comme des enfants mineurs sous la dure tutelle de la Loi ou (selon l'étrange expression de saint Paul) sous les premiers rudiments du monde [1]. Mais lorsque la plénitude des temps fut accomplie, Dieu nous envoya son Fils afin que par lui nous pussions obtenir l'Adoption qui nous élève au rang d'enfants de Dieu. Et parce que nous sommes devenus ses fils, Dieu a envoyé dans nos cœurs l'Esprit d'amour de son Fils qui crie en nous : *Abba*, Père ! Nous ne sommes donc plus des esclaves, mais des fils majeurs ayant droit à l'héritage du Père céleste. » (Gal. IV.) Cette initiation trouble davantage l'âme pécheresse en augmentant le sentiment désespéré de son indignité. Mais une voix plus haute va se faire entendre. L'Église, l'Apôtre sont les introducteurs du Christ ; leurs paroles disposent l'âme à entendre Jésus lui-même. On songe à cette prière de l'*Imitation* : « Que Moïse ni aucun autre prophète ne me parlent plus, parlez-moi vous-même, Seigneur, qui avez la vie éternelle... »
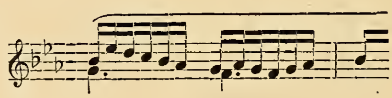
Une sérénité surnaturelle rayonne de l'orchestre et nous fait pressentir la divine présence. Le Christ parle d'abord en médecin des âmes, appelant à lui les fatigués et les accablés, pour les guérir. — Éloignez-vous de moi, s'écrie l'âme, car je suis un pécheur. — Les robustes, reprend la voix consolatrice (réminiscence du thème II), n'ont pas besoin de médecin, mais bien les malades ; je ne suis pas venu appeler les justes, mais les pécheurs. — Ah ! Seigneur, ayez pitié de moi, car je suis vraiment un pécheur.

1. L'ordre ancien, plus terrestre, était à l'ordre nouveau de la Grâce et de l'Adoption spirituelle ce que les premiers rudiments d'une science sont à sa plénitude.

Le langage du divin Maître alors devient plus solennel et plus sacré ; voici qu'il parle en Dieu, offrant et demandant à l'homme la foi qui doit le sauver. « Je suis la Résurrection et la Vie; qui croit en moi, même s'il est mort, revivra. » L'âme répond par cette parole si émouvante et si humaine, l'une des plus belles des Évangiles : « Je crois, Seigneur, aidez mon incrédulité. » Elle suffit. Le pauvre père qui l'adresse à Jésus dans le récit de saint Marc (IX) est exaucé aussi bien que le Centurion ou la Chananéenne, et voit son enfant guéri sur l'heure. Cette foi chancelante de la pauvre créature qui, ne pouvant croire comme elle voudrait, offre humblement à Dieu son bon désir, est aussitôt récompensée par une révélation plus profonde du mystère de la grâce, de cette eau spirituelle qui, seule, apaise notre soif et qui, dans le cœur du chrétien sanctifié, jaillit jusqu'à la vie éternelle. Et l'âme, ravie, redit avec la Samaritaine : « Seigneur, donnez-moi de cette eau afin que je n'aie plus soif. » Remarquons, dans le tissu orchestral de ce passage, que le thème du Christ ne se termine plus mystérieusement sur l'accord de quinte augmentée ; il est, pour ainsi dire, *clarifié*, comme pour signifier que le Christ s'est révélé, dans une certaine mesure, à l'âme :
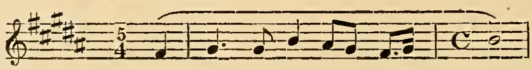


Et ce même dessin, devenu plus rapide, soutient l'image de l'eau jaillissante :



L'essence de l'amour, c'est l'union. « Si quelqu'un m'aime, continue le Sauveur, il garde ma parole, et mon Père aussi l'aimera et nous viendrons habiter en lui. » Promesse ineffable qui provoque le triple cri passionné d'humilité : « Seigneur, je suis indigne de vous recevoir sous mon toit, mais une parole de vous me guérira. » — Voici la révélation suprême : l'Eucharistie, gage sacré de cette union. « Je suis le pain vivant descendu du ciel. Le pain que je donnerai est ma chair pour la vie du monde; qui mange ma chair et boit mon sang vit en moi et moi en lui. » Un nouveau thème solennel apparaît ici, emprunté à une mélodie de plain-chant, à un timbre assez répandu du *Sacris solemniis* :

XII. *L'Eucharistie.*
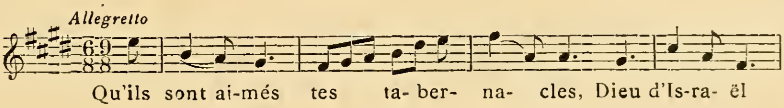


Enfin le signe visible, le rayonnement extérieur de la divine présence dans l'âme, est la charité fraternelle : « Je vous ai apporté un commandement nouveau : c'est que, ainsi que je vous ai aimés, vous vous aimiez les uns les autres. Demeurez donc en mon amour. » Tels sont les derniers enseignements du Christ. La sainte image semble s'effacer peu

à peu et l'âme qui vient de pousser le cri d'adoration : « Mon Seigneur et mon Dieu ! » n'a plus qu'à murmurer la parole extatique : « Ce n'est plus moi qui vis, c'est le Christ qui vit en moi. »

Le chœur, qui joue ici le rôle du chœur antique, exprime alors, en une sorte d'intermède, la douceur de vivre dans l'amour. *Quam dilecta tabernacula tua!* (Ps. LXXXIII.) Page exquise dont l'accent de bonheur naïf s'oppose à la sublime gravité du dialogue précédent. Elle débute par cette nouvelle modification du thème de l'Avènement :
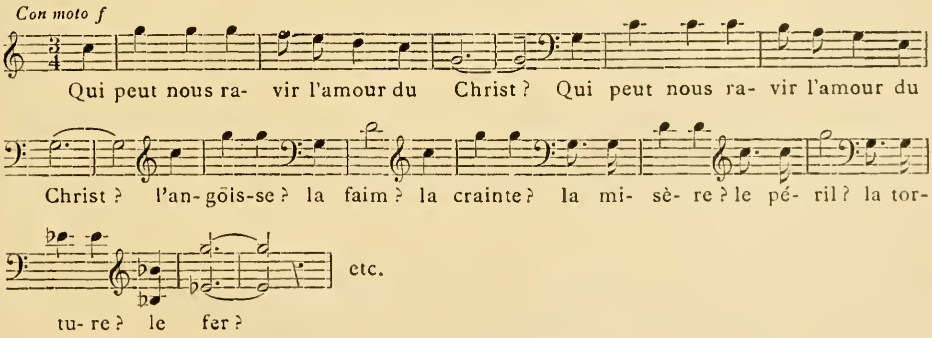
XIII.



Remarquez le charmant passage : « Le passereau trouve un asile et l'hirondelle un nid pour y déposer ses petits ; nous avons tes autels, Seigneur... » (p. 106).

Le thème eucharistique, *porté* par les cuivres, conclut le chœur ; puis un brusque et inattendu virage nous transporte dans la tonalité d'*ut* majeur et amène le *chant de l'amour divin.* L'âme, sortant de son extase, chante avec l'Apôtre l'indéfectible Amour, plus fort que la mort et plus fort que tout. *Quis nos separabit a charitate Christi?* (Rom. VIII.) Et tous deux défient la nature entière, l'angoisse et la faim, la torture et le glaive, toutes les puissances de la terre, du ciel même et de l'abîme de leur ravir « l'amour de Dieu qui est dans le Christ Jésus Notre-Seigneur ». L'interprétation musicale du texte sublime de saint Paul est vraiment impressionnante et d'invention très originale. Cette mélodie, dans sa rude simplicité tonale et rythmique, avec sa pédale d'*ut* et ses bondissements de la tonique à la dominante, et le grand élan passionné de la fin, a un certain accent viril, héroïque et dominateur qui fait songer à un chant guerrier. Elle débute ainsi :

XIV.



Le chœur murmure une dernière fois : « Heureux ceux qui habitent en ta maison, Seigneur », et l'Apôtre conclut le drame mystique par cette parole : « Que la paix de Dieu qui dépasse toute pensée, garde vos cœurs et vos esprits dans le Christ Jésus. »
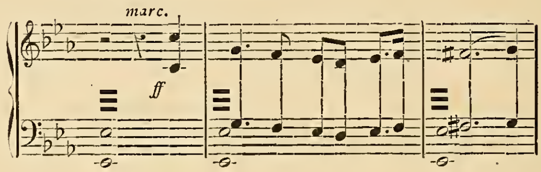
TROISIÈME PARTIE

L'Avènement dernier.

Le caractère dramatique est aussi très marqué dans cette dernière partie, qui présente une succession d'événements émouvants et peut se diviser en cinq scènes ou tableaux :

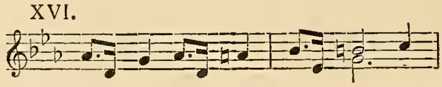
I. — *Annonce et début des catastrophes.* Sur une pédale trémolo des altos et violoncelles, après s'être esquissée fragmentairement dans l'orchestre, la Venue redoutable du Christ est prédite par les cuivres : simple transposition en mineur du thème de l'Avènement, avec une appoggiature menaçante à la conclusion.

XV. *L'Avènement dernier.*



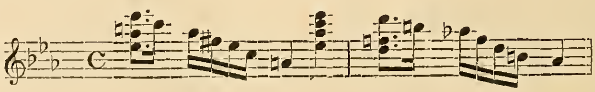
La formule rythmique suivante est liée à l'idée de la colère vengeresse de Dieu contre les pécheurs :

XVI.



Finis venit ! Le prophète Elie, au nom de Dieu, annonce aux hommes « la fin qui vient sur les quatre coins de la terre ». L'heure de justice a sonné : « J'enverrai ma colère sur vous et je vous jugerai selon vos œuvres... Alors vous saurez que je suis le Seigneur. » (Ezéch. VII.) Supplication expressive du chœur, en mode hypodorien : « Épargne ton peuple, Seigneur. » Et aussitôt le récitant décrit, selon l'imagerie des visions apocalyptiques (Apoc. VI), les prodromes de la fin. Remarquons les menaçantes montées chromatiques (p. 123) et la formule à laquelle s'unit l'idée d'écroulement :
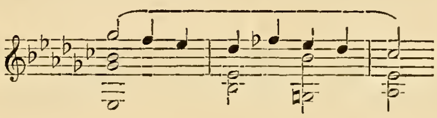
XVII.
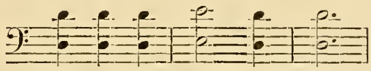


« Alors les rois de la terre, les riches, les puissants, tous les hommes esclaves ou libres se cachent dans les cavernes des monts » et tout le chœur pousse la clameur d'épouvante : « Tombez sur nous, montagnes, et cachez-nous le visage de Celui qui est assis sur le trône, et la colère

de l'Agneau, car le grand jour de leur colère est venu, et qui pourra subsister ? »

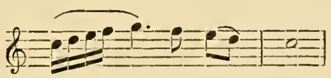
II. — *Exhortation à la pénitence.* Elie reparaît pour promettre, au nom du Dieu miséricordieux, le pardon aux pécheurs repentants (Joël, II) : page très expressive suivie d'un double chœur : « Seigneur, ne nous traitez pas selon nos péchés. » On retrouve ici les idées musicales de la seconde partie, le thème de la grâce, comme voilé de tristesse, en mineur (p. 128), et celui de la douleur spirituelle (IX) d'abord dans un rythme plus mordant (p. 128), puis sous cette forme suppliante (p. 131) :



III. — *L'ange annonciateur.* De larges accords de *si* majeur (violons et altos) se balancent comme des ailes puissantes. L'ange à la face de soleil, aux pieds de feu, descend sur la terre et jure, au nom de l'Éternel, que le temps est aboli. La parole même de l'ange est proférée par toutes les voix d'hommes du chœur :



Le signe du Fils de l'Homme apparaît dans le ciel, provoquant de nouveaux cris d'effroi. Le Juge est là, assis sur les nuées, environné des anges dont l'acclamation sereine (soprani et alti divisés)
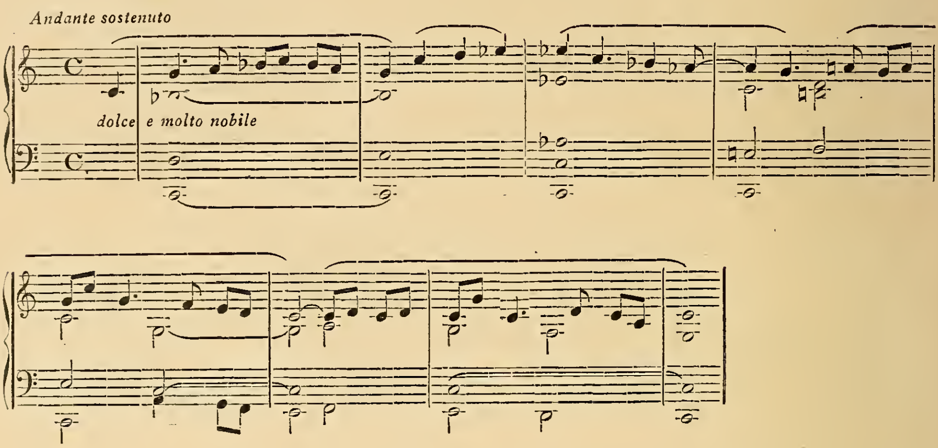


plane au-dessus de la supplication angoissée des pécheurs. « Et tous, continue le récitant, furent rassemblés devant Lui, et il les sépara comme le berger sépare les brebis des boucs, et il plaça les brebis à sa droite et les boucs à sa gauche [1]. » Dernière clameur de la multitude : « Si vous comptez les iniquités, Seigneur, qui peut subsister ? »

IV. — *Le Jugement.* L'instant suprême est arrivé. Un silence terrible. Le regard du Juge s'arrête, ineffable, sur les justes placés à sa droite. Une admirable mélodie, chantée par le cor solo, soutenue par les alti et violoncelles divisés, se fait entendre et forme le tissu orchestral du premier discours du Christ : « Venez, les bénis de mon Père, prenez possession du royaume qui vous a été préparé depuis la fondation du monde ; car j'avais faim et vous m'avez nourri ; j'étais nu et vous m'avez revêtu ; étranger, et vous m'avez accueilli ; malade et prisonnier, et vous

1. Ce n'est certes pas sans intention que l'auteur a imaginé de représenter les justes par le grand chœur et les réprouvés par le petit chœur.
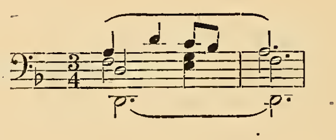
m'avez visité. » Cette mélodie est une fusion du thème renversé de l'Avènement et de celui de la Jérusalem nouvelle (qui est aussi dérivée de ce même thème) :

XVIII. *Béatitude des Justes.*



Etonnement ravi des justes qui s'exclament : « Seigneur, quand donc vous avons-nous vu ayant faim et soif... et quand sommes-nous venus à vous ? — En vérité, dit le Juge, ce que vous avez fait à l'un de ces petits qui sont mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait. » Les thèmes de l'Avènement et du Christ chantent ici, en pleine joie lumineuse.

Alors Il se tourne vers les réprouvés et leur adresse le reproche terrible de ne l'avoir pas secouru lorsqu'Il était affamé, nu, étranger, malade, prisonnier. Le contraste expressif avec le discours précédent est merveilleusement réalisé. La *plainte* du Christ, pleine d'une noble tristesse, s'accompagne d'une nouvelle modification rythmique du thème VII (p. 156) :
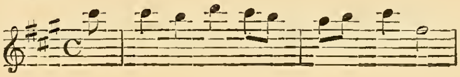


Débutant gravement, elle s'élève peu à peu pour devenir accusatrice. — « Quand donc vous avons-nous vu en telle détresse... ? » clament les malheureux, sur une mélodie qui descend chromatiquement, à l'unisson, hachée par l'angoisse ; ils osent à peine proférer les dernières paroles : « Quand vous avons-nous vu dans la prison et ne vous avons-nous pas servi ? »

Et le Maître répond : « Ce que vous avez refusé à l'un de ces petits, vous l'avez refusé à moi-même, » tandis que pleure à l'orchestre le thème de la grâce, de la charité (XI), dont les méchants se sont détournés... Une grande clameur désespérée... et « tous ceux qui ne se trouvent pas inscrits dans le livre de vie s'abîment dans le lac enflammé ».

V. — *La Nouvelle Jérusalem.* Après un court silence, la mélodie

ascendante que nous avons vue associée à l'idée de la cité paradisiaque (IV), s'élève, tranquille et sereine, reprise successivement par les divers groupes du quatuor, et introduit le tableau final qui nous transporte au ciel, où se célèbrent les noces mystiques de l'Agneau (le Christ) avec la Jérusalèm nouvelle symbolisant l'Église ou la société des saints. La nature visible qui, selon la théologie paulinienne, a été atteinte par le péché de l'homme, son roi, se trouvera alors aussi régénérée, restaurée dans sa beauté primitive. « Je vis un nouveau ciel et une nouvelle terre... » Les voix de femmes du petit chœur chantant à l'unisson continuent le récit sur une mélodie liturgique (*Coelestis urbs Jerusalem*).

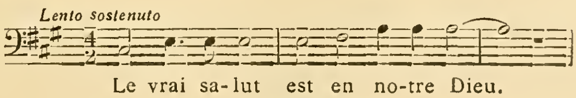
XIX.



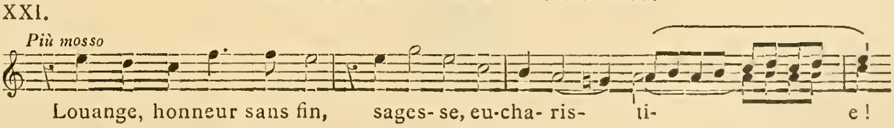
« J'ai vu la cité sainte, la Jérusalem nouvelle descendre du ciel d'auprès de Dieu, belle comme une épousée qui s'est parée pour son époux. » Tous les soprani et alti divisés poursuivent : « Voici la demeure de Dieu parmi les hommes, il n'y a plus ni deuil, ni larme, ni douleur, car l'ordre ancien est aboli. » Et une voix mystérieuse, celle du Tout-Être, dit la parole définitive : « Voici que je fais toutes choses à nouveau. Je suis l'Alpha et l'Oméga, le commencement et la fin », tandis qu'une dernière fois l'orchestre affirme le thème primitif de l'Avènement, du fait divin en qui se résorbent et d'où rayonnent tous les autres.

Le *chœur final* est le plus vaste morceau choral de la partition. Il a pour texte l'acclamation que le voyant de Patmos met dans la bouche de la multitude des élus au chapitre VII de l'Apocalypse : « Le Salut est à notre Dieu [1] qui siège sur le trône, et à l'Agneau... La louange, la gloire, la sagesse, l'eucharistie (l'action de grâces), l'honneur, la puissance et la force appartiennent à notre Dieu dans les siècles des siècles. » Trois thèmes nouveaux apparaissent :
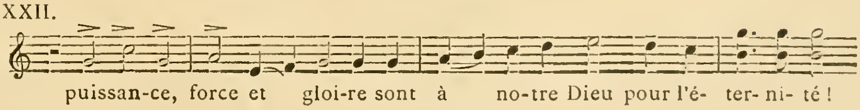
XX.



XXI.

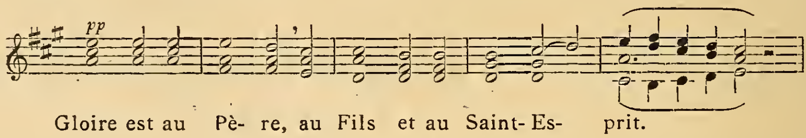


XXII.



1. Cette parole : ἡ σωτηρία τῷ Θεῷ ἡμῶν n'est pas un simple cri d'hommage, comme le *salus Deo nostro* de la Vulgate pourrait le faire croire. C'est l'affirmation d'un essentiel attribut de Dieu = la béatitude essentielle, le vrai salut réside en Dieu et nous vient de Lui seul. Le texte flamand : *De zaligheid is van onzen God* rend parfaitement le double sens caché dans le datif grec.

Ces trois thèmes se mêlent en une puissante et toujours claire polyphonie des deux chœurs. Puis quatre fois, dans des tons différents, les voix angéliques chantent la doxologie : « Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit » sur une mélodie encore dérivée de celle de l'Avènement :



La vocalise terminale devient un cri de jubilation que se renvoient toutes les parties chorales et qui aboutit à un *Amen* affirmé d'abord sur le double accord de *la* majeur, ensuite sur la tonique, à l'unisson.

*
* *

Telle est l'œuvre originale et puissante qui, c'est notre conviction, fera classer son auteur parmi les maîtres de l'oratorio. L'activité artistique d'un Elgar en Angleterre, d'un Tinel et d'un Ryelandt en Belgique, atteste que l'art musical religieux est en pleine efflorescence au début du xx[e] siècle et, de là-haut, notre cher et grand César Franck, à la mémoire duquel *l'Avènement du Seigneur* est dédié en fervent hommage, doit contempler cette efflorescence avec la joie du bon semeur qui voit monter au soleil d'été le blé vert de son champ.

CHARLES MARTENS.

Nouvelles de la Musique d'église

FRANCE

Paris. — *La Societé Palestrina.* — Il y a un an, à pareille date, nous annoncions la fondation de la Société Haendel, jeune rejeton de la *Schola*, si heureusement grandie depuis.

Aujourd'hui, j'ai le plaisir de vous parler d'une nouvelle sœur : la Société Palestrina, fondée par notre excellent confrère M. Léon Saint-Requier, qui nous trace en ces termes son programme :

« G. P. da Palestrina, dont la noble figure domine la musique religieuse de la Renaissance, fut à la fois un génie sublime et un fervent croyant ; c'est à ce double titre que nous avons voulu voir son nom figurer en tête de nos programmes, afin d'indiquer par là les tendances de nos auditions. En effet, notre but est double : il est à la fois artistique et social.

« Le but artistique est de faire entendre les œuvres musicales *inspirées par la pensée religieuse* à toutes les époques et dans tous les pays : œuvres liturgiques, oratorios, cantates, chants populaires, musique d'orgue, etc..., ; et le but social : aider dans leur tâche ceux qui par la plume ou par la parole combattent pour défendre l'idéal religieux, mais en nous adressant non pas comme eux aux intelligences, mais plus directement aux sensibilités par l'expressive beauté de l'art.

« En offrant la présidence de notre Société au maître Vincent d'Indy qui l'a spontanément acceptée et nous a même vivement encouragé dans nos projets, nous nous sommes adressé à l'artiste le mieux qualifié, à l'heure actuelle, pour représenter l'art musical religieux en France.

« Notre Société n'est pas à proprement parler une société de musique exclusivement religieuse, mais inspirée par la pensée religieuse en général, ce qui englobe non seulement la musique d'église, mais un ensemble d'œuvres d'envergures variées, car la scène des chevaliers de *Parsifal* ou le prélude de *Lohengrin* sont bien, pour moi, inspirés par l'idée religieuse, de même que les chorals d'orgue de Franck, et aussi beaucoup de simples chansons bretonnes. »

L. S.-R.

Voilà donc un excellent programme auquel nous applaudirons complètement, et dignement représentatif des idées de la *Schola*. Notre confrère, avec sa Société naissante, a débuté en deux concerts donnés à Paris, aux Concerts-Rouge, que leur date trop proche des vacances a malheureusement privés de beaucoup d'auditeurs qui eussent aimé à les entendre. Souhaitons-lui une brillante assistance et un égal succès, dans la même salle, le 27 novembre.

Depuis un mois, la Société s'est fait entendre également en diverses églises ; en particulier, le 17 octobre, à Rueil (Seine-et-Oise), elle a donné un superbe concert spirituel, dont le chant grégorien, Carissimi, Schutz, Bach, Palestrina, Clemens non papa, faisaient les frais ; le 27, dans l'admirable cadre de la belle église de Saint-Sulpice-de-Favières, ce joyau médiéval égaré au milieu des champs, et si en rapport avec la musique qui résonna sous ces voûtes. A l'heure où paraît ce numéro,

nous savons que, dans plusieurs églises de Paris, le concours de la Société Palestrina a été demandé pour rehausser l'éclat des offices, et y faire goûter la vraie musique d'église demandée par Pie X.

Nous serons heureux d'enregistrer les programmes et les succès de la jeune Société.

N. B. — Comme toute œuvre naissante, la Société Palestrina a besoin d'aide de toute nature ; des membres honoraires et bienfaiteurs sont sollicités par notre confrère, M. L. Saint-Requier, directeur, 36, boulevard Saint-Germain, Paris, Ve, qui donne tous renseignements sur le but et l'organisation de la Société. On pourra y demander le concours des chanteurs, solistes et choristes, pour toute audition publique ou privée du répertoire de la Société Palestrina.

Cours de chant grégorien. — C'est ce mois-ci qu'ont réouvert les cours de chant grégorien pour les dames, dirigés par Mme Jumel, 55 *bis*, rue de Ponthieu. Le cours, qui a un si grand succès, a lieu le lundi, de 10 heures à 11 h. 1/2.

Pareillement, les cours professés à l'Institut catholique de Paris par M. A. Gastoué, cours libres, donnant droit seulement à un modeste droit d'inscription de 20 ou de 30 francs par an, ont recommencé. Le mardi, de 3 à 4 heures, cours précédé d'exercices pratiques à 2 heures.

Vendée : Saint-Laurent-sur-Sèvre. — La maîtrise de Saint-Laurent-sur-Sèvre vient de donner pour la quatrième fois la Cantate à Jeanne d'Arc de F. de la Tombelle, et quatre fois cette exécution fut un vrai triomphe, et pour la maîtrise et pour l'œuvre. Il n'est vraiment pas banal de voir une maîtrise dirigée par un éditeur de musique et comme annexée à sa maison pour interpréter sous sa direction les œuvres qu'il publie. Ici et là c'est le même goût artistique, le même soin, et ajoutons : le même succès.

Cette cantate est désormais connue, mais il faut plus d'une audition pour l'apprécier. Les détails intéressants abondent, ainsi que les procédés pleins d'effet. Le passage avec accompagnement de bouches fermées est autre chose que le vulgaire « truc » des morceaux d'orphéon ; la maîtrise y a donné l'illusion de violon et violoncelle avec des surprises d'harmonie délicieuses. — En plus d'un endroit, c'est, au contraire, la puissance de l'effet qui s'accuse, nonobstant les moyens restreints mis en œuvre par le compositeur. Tel est ce passage où l'orgue d'abord dessine un mouvement ascensionnel qui, repris successivement par la première et la deuxième voix, forme une imitation serrée donnant l'illusion de nombreuses parties. Nous n'ajouterons pas, parce que c'est l'évidence, que cette cantate est populaire.

Mais, sous quelque aspect qu'on la considère, il convient de féliciter sans réserve la maîtrise de Saint-Laurent de son irréprochable exécution ; le tout, orgue et chœur, toujours se sont montrés « simplement très bien », selon l'expression d'un artiste éminent : voix justes et souples, fini des nuances, vigueur des *forte*, même dans la finale, qui demande une ampleur exceptionnelle et un soutenu nécessaire pour ne pas faiblir désagréablement, on a eu tout à souhait.

A ces quatre exécutions la maîtrise et son directeur ont eu la bonne fortune d'avoir pour auditeurs des artistes et des professionnels qui ne leur ont pas ménagé les éloges ; et, toutefois, j'estime que leur plus beau et plus consolant succès a été de voir chaque fois les fidèles de la paroisse accourir pour les entendre. C'est la preuve indéniable de l'éducation artistique qu'ils ont donnée. Quand une maîtrise a cette joie de se sentir en communion avec les fidèles qu'elle attire à l'église, dont elle embellit les fêtes et qui jouissent de ses succès, elle peut dire qu'elle a fait une œuvre, et, dans le cas présent, une œuvre d'apostolat. C'est le but le plus élevé de l'art : rechercher le beau pour faire le bien.

A. Lhoumeau.

BELGIQUE

Le chant d'église au congrès de Malines.

Un de nos amis nous envoie ce compte rendu :

L'admirable et grandiose congrès catholique par lequel la Belgique a fêté le jubilé de son épanouissement social et religieux a aussi été l'occasion de superbes manifestations de l'art religieux.

Les journaux ont peu parlé des exécutions collectives de chant grégorien, elles sont cependant à signaler.

Le jour de l'ouverture du congrès et le jour de la clôture, TOUT *a été chanté en grégorien* d'après l'Édition Vaticane, et le peuple y a eu une très grande part. La participation effective du peuple y a été, sinon générale, du moins très importante.

Le jour d'ouverture du congrès, le peuple a chanté tout l'ordinaire de la messe *de Angelis*, alternant avec les séminaristes et les jeunes chanteurs de la chorale de Notre-Dame d'Hanswyck, auxquels étaient confiées les parties propres de la messe, qui était la messe votive du Saint-Esprit.

Tout au long du congrès, large place avait été faite, dans la cinquième section, au chant religieux. Ces séances étaient présidées par le Rme Dom Pothier et Mgr Dom Laurent Janssens, qui a prononcé une causerie tout inspirée et des plus élevées, en même temps que des plus pratiques, sur l'art chrétien. « L'art chrétien, dit-il, est une manifestation toujours plus éclatante de l'âme chrétienne. Que je contemple nos cathédrales, que j'entende les admirables productions des musiciens qui s'appellent Roland de Lattre ou Palestrina : tous nos plus magnifiques monuments, les édifices de nos fiertés communales, sont en quelque sorte le reflet de notre art religieux. Partout où ont passé ceux qui se sont séparés de notre unité de croyance, ils y ont passé comme des hordes d'iconoclastes. Ils y ont passé, le flambeau de la destruction à la main. »

Dom Laurent Janssens évoque alors l'inoubliable impression d'art pur qui s'est dégagée, à la grand'messe, du chant grégorien retentissant sous les voûtes admirables de la cathédrale de Malines. Il rappelle aussi l'admirable procession du Saint-Sacrement qui, au congrès de Cologne, a forcé l'admiration et le respect des adversaires mêmes de la religion. Il s'attache ensuite tout spécialement à dire la grandeur du chant collectif dont il recommande la diffusion et la généralisation avec la prudence que nécessite une innovation aussi délicate, mais avec le zèle qui est nécessaire à l'accomplissement de cette réforme voulue par le Saint-Père. Il insiste sur l'utilité du chant du peuple. Nous ne pouvons, à notre grand regret, entrer dans le détail de tout ce qui concerne le chant religieux au congrès; bornons-nous à relever d'abord les titres des rapports présentés et discutés :

1° La vraie prière de l'Église [la prière liturgique et chantée : grand'messe, vêpres, complies], par Dom Laurent Bauduin ; 2° Le chant grégorien et l'oreille moderne [l'étude du chant grégorien affine l'oreille du musicien et élève son esthétique ; insuffisance de l'enseignement ordinaire du solfège], par M. l'abbé Van Nuffel ; 3° La discipline de l'Eglise sur la musique religieuse [rapport spécialement demandé par Mgr le Cardinal], par Dom Lucien David ; 4° Le plain-chant collectif, par M. le chanoine Willems ; 5° Le chant populaire à l'église [chant en langue vulgaire et chant polyphonique], par M. Moortgat ; 6° Le rythme du chant grégorien, par Dom Ildefonse Dirks [cela donne lieu à Dom Pothier de présenter des considérations, très applaudies, sur la nature, la fonction, la pratique du rythme] ; 7° Première initiation grégorienne, par M. l'abbé Piérard [exécution du chant grégorien et de la prière chantée, dans les collèges et petits séminaires] ; 8° L'enseignement de la musique liturgique dans les établissements d'instruction moyenne et primaire, par M. l'abbé Valvekens ; 9° Les orgues dans les églises, par M. Alph. Desmet ; 10° L'assistance quotidienne des enfants à la messe, avec l'emploi de cantilènes d'après la méthode allemande, par M. l'abbé Wuyts ; 11° Les

maîtrises allemandes et le chant populaire en langue allemande, par M. l'abbé Wyckmans.

La conclusion de ces travaux et les vœux auxquels ils ont donné lieu peuvent se résumer ainsi :

1° Vulgarisation du missel et des vêpres, comme livre de piété, latin et traduction française ou flamande;

2° Connaissance plus complète de la liturgie par les fidèles ;

3° Étude généralisée et approfondie du chant grégorien ;

4° Emploi de la notation grégorienne vaticane, pure et simple, surtout par les *scholae* ;

5° Formation de la voix par des méthodes raisonnées ;

6° Introduction progressive du plain-chant collectif d'une manière prudente et avec le plus grand souci d'art ;

7° Vulgarisation des bons cantiques en langue vulgaire ;

8° *a*) Emploi plus fréquent des œuvres d'orgue de J.-S. Bach, entre autres du choral figuré ;

b) Placement dans chaque église ou chapelle d'un orgue composé surtout de jeux de fond, avec pédale séparée. Un harmonium même le plus complet ne devrait jamais y être introduit ;

9° Etablissement d'écoles de chant liturgique dans les localités importantes, sous la direction du clergé paroissial ;

10° Retraites annuelles de chantres de paroisse dans un centre de vie liturgique, par exemple l'abbaye des Bénédictins du Mont-César (Louvain) ou l'abbaye de Maredsous.

Remarque : Ces 10 articles ont été adoptés par la Section en qualité de vœux. Je les ai résumés moi-même d'une manière très succincte.

La clôture du congrès a été l'occasion d'une superbe et éloquente manifestation, qui dépasse peut-être tout ce qui a jusqu'à présent été tenté. Sur la grande place de Malines, une foule d'environ *vingt-cinq mille personnes* attend les célébrants, car la cérémonie finale doit se faire en plein air.

Au moment où le cortège atteint les marches de l'autel, une sonnerie de trompettes thébaines retentit, annonçant le *Te Deum*. Aussitôt, un silence complet, absolu, impressionnant, règne. La prière sacrée, entonnée en plain-chant, successivement par un nombreux clergé et par la maîtrise, puis repris par les milliers de voix de la foule immense, a un caractère de grandeur, de majesté sereine et d'intensité de foi religieuse qui remue jusqu'au fond de l'être.

Le clergé chantait sans accompagnement (c'était le *Te Deum* II de la Vaticane) ; les cuivres soutenaient la foule, harmonisant les versets très purement. Malgré l'absence de répétition, je trouve que cette tentative a été heureuse et couronnée de succès ; il eût peut-être mieux valu accompagner les voix à l'unisson ; lorsque le peuple se sera accoutumé à ces mélodies, il les chantera facilement.

Après le *Te Deum*, on chanta de même le psaume CXVI *Laudate Dominum*, les séminaristes chantant ce verset sans accompagnement et le peuple chantant la belle phrase des Laudes carolingiennes *Christus vincit*, *Christus regnat*, *Christus imperat*.

C'était admirable.

Somme toute, tentative hardie, qui, d'après nos adversaires politiques mêmes, a fort bien réussi.

P. S. — Je signale à votre attention les très importantes *Instructions du diocèse de Malines* sur la musique religieuse. Parues le mois dernier, elles sont admirablement conçues, et rendent très bien l'idée de S. S. Pie X. Puisse l'application, surtout en notre ville, n'en être pas arrêtée par le mauvais vouloir de certains ! Malgré cela, il y aura sous peu un changement radical dans les exécutions du chant à l'église.

ALB. DUMONT.

L'Oratorio et la Cantate

(*Suite.*)

Sachons donc qu'au XVIIe siècle et, à plus forte raison, auparavant, la science, si développée depuis, du « décor » n'existait pas, ou n'apparaissait qu'à l'état rudimentaire. L'évocation d'idée, particulière, que nous cause aujourd'hui la vision d'un décor, magistralement planté, était inconnue, et les esprits demeuraient impassibles devant les plus beaux spectacles de la nature. Pas un ouvrage, pas une ligne, pas un mot dans toute la littérature du XVIIe siècle ne traduit ce sentiment essentiellement moderne de la perception d'un paysage, d'un soleil couchant, d'une gorge sauvage, ces types étant avec intention les plus banalement choisis, ou de n'importe quel effet extérieur de coloris ou de perspective. Ce sentiment, tout du XIXe siècle, pressenti par Jean-Jacques Rousseau, dont l'exaltation pour la nature n'était pas visuelle, illustré par Chateaubriand, divinisé par Victor Hugo, résulte, chez la masse, de l'accoutumance des yeux à voir, au théâtre, la synthèse encadrée des beautés naturelles et architecturales. Et l'esprit, par analogie, les admire quand il les rencontre réelles. Qui de nous n'a fait, en voyage, le geste machinal, en face d'un beau spectacle naturel, de chercher à l'encadrer avec ses doigts ? Ce geste était sûrement inconnu aux promeneurs des quinconces de l'Orangerie à Versailles [1].

Au XVIIe siècle, le théâtre ne donnait donc rien pour l'œil, ni pour la vraisemblance ; les tragédies se jouaient entre quatre paravents, avec, comme tout accessoire, une table et un siège, tout au moins pour que Cinna puisse répondre à l'offre qui lui est faite de s'y asseoir. Les Horaces avaient des perruques à trois marteaux, Achille, un haut-de-chausses à

1. C'est le décor de Ciceri, pour le 4e acte de *Robert le Diable*, qui a fait découvrir à toute une génération la beauté d'un cloître ; et c'est, par analogie avec ce décor, très remarquable du reste, que toute une génération se mit à admirer la mystique ordonnance des galeries ogivales ou romanes. Il n'y a pas bien longtemps que tout cicerone, conduisant des visiteurs dans un cloître, du Mont-Saint-Michel jusqu'en Provence, s'empressait d'ajouter à sa narration : « C'est ce cloître qui a servi de modèle à celui de *Robert le Diable*. » J'ai pour ma part entendu ce cliché plus de cinquante fois !

Aujourd'hui on montre de même, à Montmartre, la rue fangeuse, reproduite dans le décor du 2e acte de *Louise*. Les cloîtres valaient mieux.

canons et rubans. Tout le reste était à l'avenant [1]. De plus, les marquis de la cour avaient le droit d'avoir, sur la scène, leur place assise. Ils s'y prélassaient à grand renfort de plumes au chapeau, de cannes enrubannées et d'épées en verrouil, encombrant le passage ; et les personnages de tragédie étaient obligés, pour faire leur entrée, de franchir cette rangée de fauteuils, en s'excusant de la liberté grande !

Il s'ensuit que toute espèce d'illusion visuelle était absente chez les spectateurs, et c'était au poète à évoquer, par la fiction de ses vers, l'image du décor, des mouvements et de la figuration.

D'où, logiquement, la règle des unités d'action, de temps, de lieu, règle parfaitement équitable à l'époque où elle fut formulée, dogme suranné aujourd'hui. D'où, également, la nécessité du grand récit, racontant le dénouement, vu l'impossibilité de le représenter.

C'est le récit de Théramène, la délivrance d'Iphigénie, le combat des Horaces. Le songe d'Athalie fait exception, car, étant le récit d'un rêve, il évoque une vision au second degré. Les « esprits distingués » de la première représentation, étonnés de cette hardiesse, l'ont du reste assez reprochée à Racine [2].

Si nous ajoutons, qu'à cette époque, le public était assez restreint, l'auditoire de la tragédie et de l'oratorio était le même, en somme, formé de la cour et d'une sélection lettrée, nous pouvons tirer cette conséquence que le spectateur d'alors était incomparablement plus attentif que celui d'aujourd'hui, qu'il était entraîné à l'impression subjective et que, par le récit, en fermant les yeux, il se figurait complètement l'ambiance dans laquelle se mouvaient fictivement les personnages, malgré les marquis sur la scène, malgré les quatre paravents, malgré même les « moucheurs de chandelles » qui, toutes fois qu'il était besoin, passaient entre Britannicus et Agrippine, Phèdre et Oreste, Bérénice et Titus, pour vaquer à leur fumeuse opération [3] !

1. Ce fut Talma qui, le premier, joua la tragédie en costume à peu près historique et la tête nue. C'était bien du Romain de la Révolution, mais tout de même un peu plus vraisemblable qu'un Oreste en perruque !

Depuis Talma, la précision dans le détail alla toujours en progressant. C'est ainsi qu'à une reprise de *Britannicus*, Mounet-Sully, se rappelant que Néron était myope, et qu'il se servait d'une grosse émeraude bi-concave, gemme des plus rares, qu'on lui avait trouvée sur les ruines de Carthage, dit-on, imagina de s'attacher au cou un bijou, de style empire, figurant ce bibelot.

Au moment où, sans l'avoir prévenu, il lorgna ainsi son camarade Maubant, qui tenait le rôle de Burrhus, ce dernier, traditionnaliste à l'extrême et suffoqué de ce jeu de scène imprévu, manqua en perdre toute contenance avec la mémoire ! !

2. A propos du récit d'Ulysse, il est à remarquer qu'à la fin du XVIII[e] siècle, les yeux, accoutumés par les ballets à grand spectacle que la cour admirait à la salle des machines, commençaient à sentir le besoin de la figuration réelle. C'est ainsi que pendant le récit d'Ulysse on avait imaginé d'appuyer la toile de fond et on exécutait — en pantomime — tous les mouvements de Calchas, d'Eryphile, d'Iphigénie et des guerriers grecs massés autour de l'autel de Diane. Cet effet de guignol, qui nous semblerait enfantin aujourd'hui, fut très apprécié. Il est peu connu, et méritait, comme tel, d'être cité ici.

3. Serait-on capable aujourd'hui, où les yeux absorbent une grande partie de l'effort d'attention, de percevoir, à la première audition, et de façon aussi subtile que toute la cour de Louis XIV, les allusions, si ténues qu'elles nous échappent souvent,

Aujourd'hui notre impression, à tous, est devenue objective à l'excès. Peu d'ouvrages, littéraires ou lyriques, seraient en mesure de résister aux quatre paravents. On encadre la tragédie dans la splendeur d'une mise en scène, où l'art consommé de l'éclairage le dispute à la science la plus approfondie de l'archéologie, et le spectateur perd de plus en plus l'acuité d'attention qui le caractérisait aux époques antérieures. Cela est si vrai, que, lorsqu'un chef-d'œuvre, comme la *Damnation de Faust*, fut écrit par Berlioz sous la forme de symphonie dramatique, il se trouve maintenant un public se croyant artiste, et des impresarii affirmant qu'ils le sont, pour mettre cet ouvrage à la scène, et affaiblir l'évocation terrifiante de la course à l'abîme par le spectacle puéril d'animaux fantastiques en cinématographe ! Ce n'est pas à l'éloge de la spontanéité imaginative des spectateurs qui, subissant la loi du moindre effort, préfèrent la jouissance de la vision directe à la fatigue de l'attention cérébrale.

Pour en revenir à l'oratorio, le « récitant » répondait donc d'autant plus à un besoin pour l'intelligence du texte, qu'on ignorait alors l'usage des programmes analytiques, des tables de thèmes, des explications sur la genèse d'une œuvre, universellement employés de nos jours et lus sinon compris par tout le monde.

Il ne faudrait pas croire pourtant, d'après tout ce qui précède, que la part donnée au récitant, ou au choral, fût constante. Cela dépendait du sujet et de beaucoup d'autres facteurs. Ainsi dans le *Messie*, le récitant a une faible place. Ce sont les grands ensembles qui dominent, et le choral n'y paraît pas sous sa forme caractérisée. Au contraire, dans *Judas Machabée*, le rôle du récitant est très important. Il chante plus de vingt fois, et le choral se présente sous forme développée, entre autres, dans l'admirable finale « We worship God, and God alone » de la deuxième partie. Par contre, dans la *Passion d'après saint Mathieu*, le récit et le choral, dans sa forme traditionnelle, alternent tout le temps avec les airs et les ensembles.

Si l'oratorio, commentaire d'un texte pris dans l'Écriture sainte, pouvait être de tous les temps, à part les « Passions » plus spéciales pour la semaine sainte, la *cantate* était plus définie pour un jour donné, Pentecôte, Pâques, Ascension, tel ou tel dimanche après la Trinité, ou pour tous les temps. Bach en a écrit de quoi fournir une maîtrise pendant plusieurs années, puisqu'on en compte deux cent cinquante-trois ! C'était

par lesquelles les tragédies devenaient comme une pièce à clefs, chaque vers, chaque mot, chaque silence étant interprété, souligné, disséqué par une société avide de donner ainsi libre cours à sa médisance ?

C'est, du reste, le propre de toute époque contrainte de prendre plaisir à vaincre la difficulté de tout faire supposer quand il n'est permis de rien dire. L'abolition de la censure et la liberté de la presse peuvent être défendables à plus d'un titre, mais il est certain que les talents de plume n'ont pas gagné à cette liberté. Avoir le droit de tout publier équivaut à l'écrire n'importe comment. Et c'est grâce à la contrainte que nous eûmes Rabelais, Racine, Montesquieu, Pascal, plus tard le chef-d'œuvre de satire que fut *Gulliver*, et jusqu'aux grands pamphlétaires du XIX[e] siècle, auxquels il ne resterait sous le régime de liberté, qu'à briser leur plume, trop subtile pour manier le glossaire de l'injure, en style contemporain.

toujours une composition de faible importance comme durée ; la forme, variable quant à l'arrangement, était toujours à peu près celle-ci : un prélude d'orchestre, un chœur, un air, un choral et une fugue finale. Le génial capellmeister les composait au courant de la plume, et c'est peut-être là que se découvre son invention la plus spontanée. N'en fût-il sorti que l'éternel chant de la Pentecôte, depuis, dans toutes les mémoires et sur tous les claviers, que ce serait déjà à l'honneur de la cantate de l'avoir suggéré.

S'il fallait suivre l'oratorio chez tous les compositeurs de talent qui, pendant le XVIIIe siècle, se sont livrés à ce genre, la liste en serait longue ; mais si cette pléiade eut du talent, beaucoup, elle ne fut pas créatrice comme Bach (1685-1750) et Haendel (1685-1759). Très grands artistes furent Pergolese (1704-1736), Padre Martini (1706-1784), Sacchini (1734-1786), Balthazar Galuppi (1706-1784), mais non des novateurs. Il faut arriver à Haydn (1732-1809) pour voir une forme nouvelle se dessiner.

Les *Sept Paroles* et la *Création* sont à l'oratorio ce que la symphonie définie, par Haydn, fut aux formes symphoniques qui l'avaient précédée. Nous y voyons poindre un élément pittoresque qui n'était qu'à l'état latent chez ses devanciers, ou qui, du moins, n'était pas considéré sous la même acception. Alors, l'intérêt pittoresque n'existait pas, ou il était purement conventionnel ; on prenait les perspectives de Versailles pour de la nature, et la nature « vraie » choquait les yeux ! Quand, par hasard, on essayait, en musique, de produire une impression pittoresque, c'était sous forme de badinage discret, comme dans les pièces de clavecin de Couperin ou de Daquin, charmantes du reste. Aussi Haydn, quittant la voie qui lui avait été tracée par Bach et Haendel, choisit des sujets moins métaphysiques et appela à son aide, pour les traduire, les moyens naissants de la musique descriptive, répondant en cela, d'une part, à l'attrait nouveau que toute une époque ressentait en face de la nature, et d'autre part au sentiment catholique de la société qui l'entourait, et aux siens propres, car il était très fervent croyant [1].

Il est indiscutable, en effet, que l'Eglise catholique, par son cérémonial, sa liturgie, son architecture, ses images, la pompe de ses offices et de ses cortèges est essentiellement descriptive et décorative, ce en quoi elle reste fidèle à son origine orientale et latine, contrairement au protestantisme froid, philosophique et cérébral qui, parti de la nébuleuse Allemagne, s'étendit peu à peu sur toute la race saxonne ; peut-être par une cause ethnographique à laquelle l'influence du climat ne fut peut-être pas, elle aussi, étrangère.

Avant de franchir, avec Haydn, la grande étape de la musique, désormais pittoresque, nous ne saurions passer sous silence, Mozart, qui

1. Haydn était d'une piété exemplaire ; au commencement de toutes ses partitions manuscrites, on trouve ces mots : *In nomine Domini*, ou *Soli Deo gloria*, et à la fin de toutes : *Laus Deo* ! Et, pour se reposer de son travail, pendant les cinq heures quotidiennes qu'il consacra, toute sa vie, à la composition, il se levait de son piano, prenait son rosaire et le récitait. On a calculé qu'Haydn avait ainsi fourni cinquante-quatre mille heures de travail intégralement employées !

dans la musique religieuse, liturgique ou de concert, a laissé quelques œuvres, peu nombreuses en réalité, mais dont une, tout au moins, suffirait pour mériter la place d'honneur dans une bibliothèque, c'est son immortel *Ave verum*, modèle impérissable pour tous ceux qui voudront savoir écrire pour les voix (ce qu'ils feront bien de ne pas étudier, plus tard, chez Beethoven).

A part cet *Ave verum*, le reste de son œuvre religieuse se compose surtout de messes et de motets, avec quelques cantates dont l'une, un peu plus développée, peut prétendre au rang d'oratorio et porte comme titre *Davidde penitente*.

A vrai dire, on peut reprocher à cette musique d'être « de son époque ». Musicien incomparable, Mozart ne fut pas un mystique. Il fut toujours mal à l'aise dans ses essais d'écriture archaïque dans laquelle son contemporain et premier maître Martini excellait. On en a la preuve dans une composition de concours qu'il fit, où, sur un plain-chant donné, il fallait écrire dans le style appelé : *osservato alla Palestrina*. La pédagogie n'avait pas eu, heureusement, assez de prise sur lui pour qu'il pût plier son génie à ces règles austères. Il écrivait avec son cœur, son âme, tout son être, et, certes, si jamais musique religieuse fut écrite avec foi, ce fut bien la sienne, mais avec une foi imaginative et non dogmatique. L'*Ave verum*, cette merveille, en est un des plus frappants exemples. La connaissance liturgique lui faisait défaut, l'archaïsme ne découlait pas de sa plume, le mysticisme n'existait, de son temps, chez aucun artiste, c'est pourquoi ce côté de son œuvre est, peu à peu, resté dans l'ombre. Plutôt que d'entendre sa musique religieuse, il est plus intéressant de l'écouter en parler d'une façon touchante et belle, et le lecteur nous saura gré de reproduire ce passage cité dans une de ses biographies, par un auditeur qui en fut témoin, après une discussion sur ce sujet avec d'autres musiciens :

« A ces paroles, Mozart se retourna, tout son extérieur était complètement changé, son langage ne le fut pas moins. « Voilà bien, dit-il, un de ces propos d'artistes comme j'en ai souvent entendu ! S'il y a quelque chose de vrai là-dedans, chez vous, protestants éclairés, comme vous vous appelez, parce que votre religion est dans la tête et non dans le cœur, il n'en est pas de même chez nous autres, catholiques. Vous ne sentez, ni ne pouvez sentir ce qu'il y a dans ces paroles : *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*. Mais lorsqu'on a été, comme moi, introduit, dès sa plus tendre enfance, dans le sanctuaire de notre religion, que, l'âme agitée de désirs vagues mais pressants, l'on a assisté au service divin avec ferveur, oh alors, c'est bien différent. Tout cela, il est vrai, se perd ensuite à travers la vie mondaine, mais du moins, quand il s'agit de mettre en musique ces paroles mille fois entendues, ces choses me reviennent, ce tableau se place devant moi, et m'émeut jusqu'au fond de l'âme. »

(*A suivre.*) F. de La Tombelle.

Tableau résumé de la Modalité grégorienne

(Edition Vaticane)
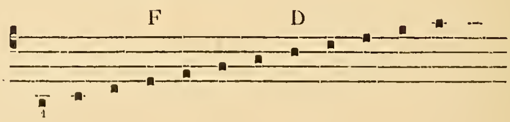
Pour dresser ce tableau, résumé fidèle des échelles tonales que l'on trouve dans le chant grégorien, le Graduel romain tout entier a été dépouillé. Ses conclusions seront d'ailleurs applicables aux autres volumes de la collection. Les notes extrêmes que l'on rencontre en certaines échelles appartiennent aux mélodies indiquées au bas des pages, et plus développées que les autres. Le bémol est indiqué lorsqu'il est toujours, ou presque toujours, employé ; entre parenthèses, il indique un emploi habituel du même son, mais susceptible de laisser place au bécarre. Nous croyons que ce court tableau résumé peut venir en aide aux organistes etmaîtres de chapelle.

F = finale. D = dominante.

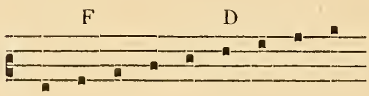
On rencontre, dans tous les tons, le *si* affecté, en certains cas, d'un bémol.

PREMIER TON

Ambitus :
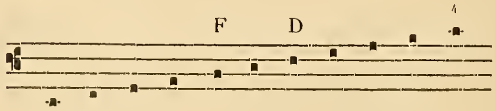


Ambitus[3] :



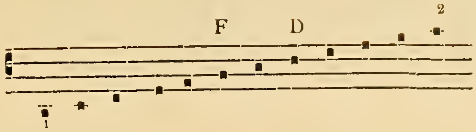
DEUXIÈME TON

Ambitus :



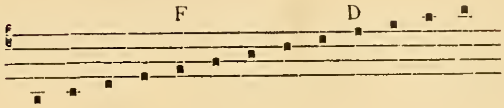
1. Introït *Inclina, Domine*, du XVe dimanche après la Pentecôte ; etc.
2. Offertoire *Jubilate Deo*, du IIe dimanche après l'Epiphanie ; etc.
3. Communion *Passer invenit*, du IIIe dimanche du Carême ; introït *Exaudi, Domine*, du dimanche dans l'octave de l'Ascension.
4. Communion *Laetabimur*, du mardi après le IVe dimanche de Carême ; etc.

Ambitus :

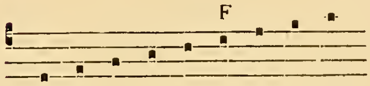


TROISIÈME TON

Ambitus :



Ambitus[3] :
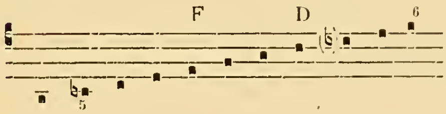


Ambitus[4] :
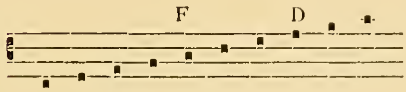


QUATRIÈME TON

Ambitus :

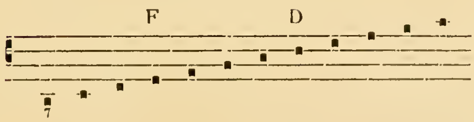


Ambitus :

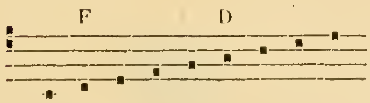


CINQUIÈME TON

Ambitus :



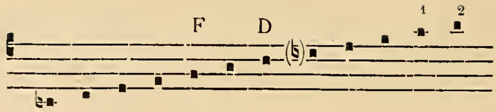
Ambitus :
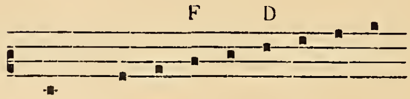


1. Graduel *Ostende nobis*, du vendredi des Quatre-Temps de l'Avent.
2. Communion *Cantabo Domino*, du dimanche dans l'octave de la Fête-Dieu ; etc.
3. Offertoire *Eripe me*, du lundi de la semaine sainte.
4. Communion *Beatus servus*, de la messe *Os justi*, du commun d'un confesseur non pontife.
5. Exception : *si* naturel, alleluia ℣. *Oportebat*, du III[e] dimanche après Pâques.
6. Communion *Amen dico*, du lundi après le I[er] dimanche de Carême ; etc.
7. Communion *Laetabitur justus*, du commun d'un martyr au temps pascal ; etc.

SIXIÈME TON

Ambitus :
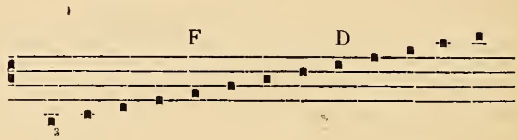


Ambitus :
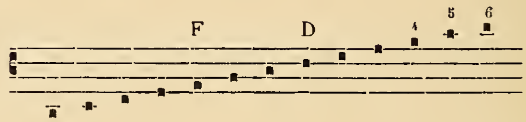


SEPTIÈME TON

Ambitus :



HUITIÈME TON

Ambitus :



W. GOUSSEAU.

1. Communion *Dicit Dominus*, du IIe dimanche après l'Epiphanie ; etc.
2. *Kyrie Firmator sancte.*
3. Antienne *Cum appropinquaret*, du dimanche des Rameaux ; etc.
4. Offertoire *Precatus est*, du XIIe dimanche après la Pentecôte ; etc.
5. *Kyrie O Pater excelse.*
6. *Gloria* I des *Cantus ad libitum.*

La Logique du Rythme musical

(*Suite*)

Tout d'abord, est-ce le rythme du texte latin lui-même qui informe la mélodie dans le chant des oraisons, des épîtres, des évangiles, des préfaces, des capitules, des leçons, des psaumes, des litanies, de certains ordinaires de messes et motets, de certaines antiennes à formes syllabiques?

Oui sans doute, et personne ne le contestera.

Mais si, dans cette masse imposante de chants, le texte latin est rythmé comme il doit l'être, d'après les lois édictées par les rhéteurs et les grammairiens, qu'est-ce autre chose que du rythme oratoire pur que l'on obtient dans l'exécution ?

Donc le rythme oratoire règne déjà, et cela sans conteste possible, sur une partie considérable du chant liturgique.

Et pourquoi n'étendrait-il pas son empire, sauf quelques réserves, sur tout l'ensemble du répertoire grégorien ?

Non, direz-vous, les effets de *pressus*, de *strophicus*, d'*oriscus*, de sons prolongés de l'école sangallienne, s'y opposent.

(Gardons-nous bien de confondre jamais les accidents d'une chose avec ce qui est de son essence.)

Enlevez les détails de sculpture d'un édifice, il nous reste les lignes pures de l'architecture, juste ce qui constitue l'essence architecturale.

De même supprimons ces détails d'ornementation, ces nuances d'exécution qui portent les noms de *pressus*, d'*oriscus*, de *strophicus* ; supprimons les prolongations et autres effets commandés par les signes romaniens, que reste-t-il, sinon les formes pures du rythme oratoire ?

Tous ces détails facultatifs d'ornementation, d'expression rythmique, ne seront donc jamais que de simples accidents destinés à embellir, à fleurir le susdit rythme, en laissant toutefois son essence absolument intacte.

D'ailleurs il s'en faut que la lecture, la déclamation d'un texte latin, repose sur l'égalité dans la durée des syllabes.

D'abord, c'est un fait que, de par leur constitution même, les syllabes ont plus ou moins d'envergure et de poids. Ensuite l'accent n'a point de limite fixe, précise dans la durée ; il peut revêtir plus ou moins d'ampleur suivant les exigences du local, le goût ou le tempérament du déclamateur.

Enfin, la syllable finale des incises, des kolas, n'est-elle pas naturellement marquée dans la déclamation par un retard, par une prolongation sensible ?

Le rapport de durée n'est donc point un élément étranger au rythme oratoire ; il y joue son rôle comme dans tout autre, bien que d'une façon moins rigoureuse, moins mathématique. Cette simple constatation suffit pour nous mettre à l'aise avec les effets de prolongation qui abondent dans la notation grégorienne.

Je dis *notation*, et à dessein, car dans l'*exécution* il n'en est peut-être pas ainsi. En effet, si nous voulons accorder au *strophicus* et à l'*oriscus* leur interprétation traditionnelle, nous exécuterons le premier au moyen d'une percussion trois fois répétée de la voix : *terna gratulabitur vocis percussione.* C'est Aurélien de Réomé qui l'enseigne au IXe siècle [1].

Quant au second, d'après les indications des manuscrits, nous aurons à fléchir la note qui précède le signe de l'*oriscus* par une légère et gracieuse ondulation de la voix [2]. L'effet de prolongation n'existe donc pas dans ces deux cas.

D'autre part, comme nous l'avons déjà énoncé, les signes romaniens exprimant des nuances d'exécution tellement particulières à l'école de Saint-Gall que Guy d'Arezzo n'en a tenu aucun compte dans ses transcriptions, et que l'Église, à l'heure actuelle, ne s'en préoccupe nullement pour l'édition typique et officielle qui se poursuit sans trêve au Vatican, nous n'avons pas à nous en préoccuper davantage et sommes autorisés à les mettre hors cadre, comme les deux signes précédents.

Eh bien, Messieurs les opposants du rythme oratoire, il ne reste plus devant vos yeux qu'un semblant d'écueil, celui du *pressus* ; aurez-vous cependant la mauvaise fortune d'aller vous y briser ?

2e *Objection.* — Soit, nous admettons en principe l'application du rythme oratoire à la mélodie grégorienne. Mais en fait, ce qui nous déroute, ce qui nous déconcerte, c'est le peu de précision dans les formes rythmiques que nous donnent les manuscrits, puisque tel passage est susceptible d'interprétations diverses et que nous ne serons jamais sûrs de posséder toujours celle de l'éminent et immortel compositeur, saint Grégoire le Grand.

En parlant d'interprétation, vous nous livrez, sans vous en douter, la clef de la difficulté, le mot de l'énigme ; vous vous prenez dans vos propres filets.

C'est un fait indiscutable que les manuscrits ne nous ont pas laissé

1. Gerbert, *Script.* I, p. 56.
2. *Le Nombre musical*, p. 375.

une précision détaillée du rythme et que des milliers de passages sont susceptibles de revêtir dans l'exécution telle ou telle forme rythmique.

Tout en se conformant également aux principes, il plaira à celui-ci de faire une « mora vocis », un retard, là où celui-là aimera mieux user d'une contraction ; à l'un de placer un accent là où un autre préférera n'en pas mettre, etc..., et cela sans que la structure de la phrase proteste contre l'un ou l'autre procédé.

En d'autres termes, saint Grégoire nous a légué sa période mélodique dont la constitution libre, indépendante, ne requiert sûrement pas d'autre rythme que celui du discours ; quant à son mode d'interprétation, en maints et maints endroits, nous ne pouvons que nous perdre en suppositions et en conjectures.

Mais, en bonne vérité, devons-nous donc attacher une importance capitale à un fait qui n'est assurément que d'ordre secondaire ? Pourquoi vouloir faire d'une simple question de goût un point essentiel du rythme grégorien ?

Supposons l'incise suivante : *Dixit Dominus*. Tout déclamateur versé dans l'art du rythme, se gardera bien de morceler, de hacher cette incise en marquant chacun des deux mots d'un accent de force égale et en les distinguant par une *mora vocis* prolongée comme suit : *Díxit-Dóminus* de manière à en faire deux tronçons et de briser ainsi l'unité du mouvement rythmique.

Or deux modes d'interprétation se présentent au choix : Marquer d'un accent principal le premier mot en n'accordant au deuxième qu'un accent secondaire : *Díxit Dominus*, ou *vice versa* : *Dixit Dóminus*, en supprimant bien entendu, dans les deux cas, la *mora vocis* intermédiaire.

Qui décidera du choix ? La circonstance ou plutôt le goût du lecteur.

En toute hypothèse, il serait difficile de se prononcer sur la valeur prédominante de l'un ou l'autre procédé. Tous les deux sont d'excellents échantillons de rythme oratoire.

Ainsi pouvons-nous en user dans la mélopée liturgique ou vis-à-vis de milliers d'incises, de sorte que si saint Grégoire nous avait laissé son mode d'interprétation, sa façon de rythmer dans tous les passages sujets à divergences, peut-être que notre goût personnel, notre goût moderne trouverait qu'elle n'est pas la meilleure. Aussi le grand pontife a-t-il fait œuvre de sagesse en nous octroyant la liberté sur ce point.

D'ailleurs n'est-ce pas également la ligne de conduite de toutes nos célébrités musicales, de tous nos grands compositeurs autant dans l'ordre profane que religieux ?

Les Palestrina, les Roland de Lassus, les Bach, les Mozart, les Beethoven même et tant d'autres, ne se sont-ils pas contentés de nous laisser leurs périodes musicales sans aucun souci de fixer sur le papier tous les détails rythmiques ressortant de l'interprétation ?

Qu'on ne vienne pas nous dire, après cela, que le rythme grégorien de l'école bénédictine est impraticable à cause des divergences sans nombre auxquelles il se prête dans l'exécution, puisque tel est aussi bien le sort de notre musique moderne.

Ne l'avons-nous pas vu et comme touché du doigt dans la double interprétation que nous avons pu donner à la phrase de Gluck qui nous a servi précédemment de thème à démonstration ?

Nous avons trouvé sans peine deux modes d'organisation différents et corrects à appliquer aux incises ; deux procédés distincts dans l'usage de l'accent, et pourtant nous avions affaire à un texte mélodique construit d'après la forme métrique la plus rigoureuse, à une succession ininterrompue de dactyles.

Encore les partisans de la mesure moderne et de ses temps forts officiels n'auraient-ils pas manqué d'en appliquer un troisième, en marquant de l'accent rythmique le premier son de chaque pied, de manière à créer ce rythme, ce phrasé artificiel que nous avons suffisamment qualifié.

On le voit, toute phrase musicale, même celle qui est assise sur des bases régulières, métriques, peut se plier la plupart du temps à des interprétations diverses au point de vue du rythme.

Mais alors le moyen d'obtenir l'unité dans l'exécution ? C'est au maître qu'il appartient de la faire dans la sphère où il vit, en imposant comme une loi son goût personnel et suffisamment éclairé dans les points litigieux, et dans ce cas, nous ne reconnaissons à aucun théoricien, de quelque marque qu'il soit, le droit de légiférer à ce sujet et de nous présenter son mode d'interprétation comme le seul vrai, le seul légitime.

Ce n'est pas à dire pourtant que telle forme rythmique ne puisse pas en elle-même avoir un cachet plus esthétique que telle autre, et qu'il ne faille pas admettre une hiérarchie dans le beau.

Oui sans doute, et plus on aura de participation au génie musical, plus on aura d'éducation et de conscience artistique plus aussi on sera en état d'apprécier cette hiérarchie, de comprendre, de sentir la supériorité de telle forme rythmique ou mélodique sur telle autre.

Mais comme en matière de goût, l'abnégation est « *rara avis* », et qu'entre musiciens surtout ce n'est pas à qui cédera de ses prétentions, il est plus sage d'abandonner à chacun sa liberté d'interprétation.

Ainsi en ont jugé sagement les hommes éminents à qui Sa Sainteté Pie X a dévolu le soin de l'édition vaticane.

La phrase grégorienne nous y est servie dans toute sa pureté, dans sa forme traditionelle, sans l'ombre de signe rythmique : libre au goût éclairé du maître de chœur de choisir l'expression rythmique qui lui convient, dans les cas nombreux où la structure de l'incise lui en laisse la faculté.

Qu'on apprenne donc désormais à distinguer entre ce qui est du domaine de l'interprétation et ce qui nous est imposé soit par les lois essentielles du rythme, soit par la volonté expresse du compositeur.

Alors on ne sera plus tenté de tomber dans ces préjugés qui sont ordinairement le fruit ou de l'irréflexion, ou du parti pris, ou de l'ignorance.

(*La fin prochainement.*) Abbé C. Marcetteau.

BIBLIOGRAPHIE

VIENT DE PARAITRE :

Le compte rendu du Congrès grégorien des Sables-d'Olonne, in-8° de 300 pages ; 15 phototypies hors texte, — papier de luxe, couverture artistique : net 2 fr., 2 fr. 50 *franco*. S'adresser à M. l'abbé Méfray, 23, rue Nationale, les Sables-d'Olonne, ou au *Bureau d'Édition de la Schola.*

Ce volume contient une préface de M. Gastoué, qui donne un aperçu des divers congrès grégoriens français et étrangers. Le compte rendu proprement dit donne l'histoire du congrès des Sables, la description des fêtes grégoriennes du cinquantenaire sacerdotal de Mgr du Botneau ; il contient *in extenso* les rapports lus ou envoyés au Congrès, les idées émises dans les conversation entre congressistes, et des études sur des sujets que le Congrès n'a fait qu'indiquer (transcription du Graduel en musique, prononciation du latin, « Union des Maîtrises de l'Ouest », livres de chant pour les fidèles). Un dernier appendice reproduit les articles des principaux journaux et revues.

N. B. — Se hâter d'envoyer son adhésion, car ce tirage étant limité, ceux qui arriveraient après le tirage courraient risque de ne rien recevoir et de voir l'édition épuisée.

G. Terrabugio : **Fuga per organo**, 1 fr. 50, port en sus. Bertarelli et C , Milan.
O. Ravanello : **4 pièces faciles** pour orgue ou harmonium, 1 fr. 50, *Id.* **Lemmens-Album**, pour orgue ou harmonium, 1 fr., *Id.* **Capocci-album**, pour orgue ou harmonium, 2 fr., *Id.* A. Donini : **Messa solenne**, à voix mixtes et orgue ou harmonium, 2 fr., *Id.* G. Bas: **Stetit Angelus**; **Oculi mei**, 0 fr. 75 et 0 fr. 50, *Id.*

La maison Bertarelli, de Milan (*Stabilimento Pontificio d'Arti grafiche sacre*), s'est fait une spécialité de publications de musique d'église dans le sens du *motu proprio* et a déjà publié d'intéressantes œuvres. La *fugue* de Terrabugio est une œuvre sérieuse et se tenant très bien, assez facile d'exécution ; les quatre pièces de Ravanello, d'un cachet mélodique plus prononcé, sont aussi très pratiques, de fort bonne écriture, et rendrons des services aux organistes modestes à court de répertoire. Nous aimons moins les deux « albums », dont le contenu est pris, un peu au hasard, dans les pièces de Capocci ou de Lemmens, aptes à l'harmonium (ces dernières puisées dans l'*École d'orgue*). La messe de Donini, dont nous ne connaissions pas encore le nom, révèle en son auteur un de ces jeunes compositeurs italiens nourris de la polyphonie classique et de Bach, et qui savent unir à un travail contrapuntique dont l'esprit est puisé aux meilleures sources toute la grâce mélodique de leur pays ; cette messe solennelle est non seulement intéressante, mais est animée d'un souffle réel d'inspiration ; le *Credo* en particulier (partie difficultueuse de ces compositions) est très bien écrit, et le rappel des thèmes à l'*Agnus* sur un nouveau contre-sujet fort expressif font de cette dernière pièce, à elle seule, un excellent morceau. Quant aux deux motets de G. Bas, écrits pour trois voix mixtes et orgue, on se rend compte, évidemment, que l'auteur sait son métier, mais sa musique paraît prétentieuse et vide, et d'un faux modernisme qui détone à chaque instant.

LES REVUES (articles à signaler) :

Les Chansons de France, nº 12 ; numéro consacré aux chansons d'enlèvements : *La fille qui fait la morte pour son honneur garder* (11 versions) ; *la Péronnelle et la Fille enlevée de bon gré* (10 versions) ; *la Fille enlevée par les Corsaires* (2 versions).

Revue musicale, nºs d'août à octobre. — La période des vacances ne nous a pas permis de signaler le contenu très intéressant des derniers numéros de la *Revue musicale* (nºs 15 à 20). Une suite de notes de M. J. Combarieu sur *le Chant choral* et l'organisation du chant dans les lycées ; d'excellentes et très complètes *Analyses des sonates de Beethoven* pour piano, par M. Quittard ; *De quelques traits caractéristiques des mélodies populaires*, par Mme Adaïewski ; encartages : commencement d'une série de chants à deux voix pour les écoles, de Massenet, d'Indy, Coquard, Pierné, etc.

Bulletin français de la S. I. M., nºs 8-9 et 10. E. de Bricqueville : *Notice historique sur la vielle.*

Revue du chant grégorien, nº 1. Dom Pothier : *Antienne « Anima mea liquefacta est, »* [sert de sujet à un article des plus remarquables sur les antiennes tirées du Cantique, et sur les cadences monosyllabiques ou hébraïques]. R. Scribe : *L'office complet des défunts, Edition Vaticane.* Dom L. David : *Sens et exécution du quilisma.*

LaMusique sacrée, nº 10. Th. de Rifbonnet : *La prononciation du latin.* [L'auteur prône, avec diverses autres personnes, telles que l'abbé Meunier, la prononciation dite « antique ». Malgré les conclusions des philologues, la question n'est ni précise ni mûre, et nous lui consacrerons quelque jour un article.]

Le Guide musical, nº 42. Gaston Knosp : *Les Philistins du piano.*

Rassegna gregoriana, nºs 7-8. G. Bas : *Quelle est la tonalité grégorienne ?* — Dom de Puniet : *Du rite des processions à la consécration des saintes huiles.*

Santa Cecilia, Turin, nº 124. Encartage : Abbé Perruchot : *Pie Jesu* à deux voix d'hommes et orgue.

NOTRE SUPPLÉMENT

Noëls anciens, édités par A. Gastoué.

Les noëls que nous donnons en encartage, en vue du « temps » qui approche, font partie d'une publication nouvelle, de dix anciens noëls exquis, qui, presque tous, ont le charme de l'inédit. Certains, à plusieurs parties, ont été remis en partition par M. A. Gastoué, d'après des éditions rares du XVIe et du XVIIe siècle ; d'autres ont eu la basse réalisée dans le style de leur époque, d'autres un accompagnement de même style, créé de toutes pièces. Ils auront certainement le plus grand succès.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Quinzième Année | N° 12 | Décembre 1909

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

A NOS LECTEURS

Nous avons résolu de consacrer un numéro spécial à la mémoire de Charles BORDES, notre Directeur-Fondateur. Nous avons cru ne pouvoir mieux faire qu'en nous adressant à ses amis de la première heure ; MM. Al. Guilmant et V. d'Indy, M. l'abbé Perruchot, M. Michel Brenet, MM. Pierre Aubry, Camille Bellaigue, J. Tiersot, F. de La Tombelle, ont bien voulu répondre à notre appel. Leur collaboration composera la partie principale de cette plaquette commémorative. Nos abonnés la recevront très prochainement.

L'Oratorio et la Cantate

(*Suite.*)

Celui qui parlait ainsi écrivait sa musique religieuse avec la foi la plus sincère et l'imagination la plus ardente , mais, comme il le dit, la vie mondaine l'emportait, et il restait, malgré tout, le délicieux Mozart des symphonies, des opéras, tout de grâce et de charme, de facilité et de don divin ; il aimait profondément le sanctuaire, mais le sanctuaire n'était pas le cadre qu'appelait son génie.

Revenons à Haydn. Celui-ci, composant la *Création*, chercha surtout à solliciter, chez ses auditeurs, une impression visuelle en essayant d'exprimer non la philosophie, ni le concept abstrait du chaos avant la naissance du monde, mais son objective réalité !

Dans la *Création*, le prélude représentant le chaos du monde, avant le Verbe, est une page qui a pu être dépassée, l'a été certainement comme moyens employés, mais qui demeure admirable, et à peine égalée, quant à l'invention. Il est évident, qu'avec Haydn, il se dégage une nouvelle forme, plus sensuellement expressive que chez ses devanciers, qui se libère, définitivement, de la basse continue et de la scolastique immortalisée par Bach, lui seul ayant été de force à l'associer à l'indépendance de son génie.

Haydn ne s'en tint pas là, et avec les *Saisons*, sorte d'oratorio à la nature, il suivit les idées du moment. Les yeux, comme les oreilles, l'esprit en un mot, commençaient à voir, écouter et comprendre les beautés naturelles ; et les hauteurs sereines de l'oratorio, comme celles, héroïques, de la tragédie, ne suffisaient plus à satisfaire les appétits de vision de toute une génération réveillée.

Haydn, André Chénier, Casimir Delavigne, marchaient dans cette voie, préparant le terrain pour Beethoven, Chateaubriand et Victor Hugo.

Alors lutte, et combien acharnée ! La tragédie, affaiblie, édulcorée, rapetissée par tout le XVIIIe siècle jusqu'à et y compris Voltaire, qui lui porta le dernier coup, eut des soubresauts de vieille bonne femme attaquée, en se cramponant à ses dogmes cornéliens, et l'oratorio classique se défendit par les armes émoussées du contrepoint exaspéré, de la fugue d'école, de toute une pédagogie creuse qui, au nom de la règle, (quelle règle ?) déclarait que pas une composition de Bach n'était à donner en modèle !

Ce fut le temps de Cherubini et de Lesueur. Le premier, qui vécut quatre-vingt-deux ans, n'écrivit pas dans toute sa vie trois notes de suite constituant une idée musicale, quoique Ingres l'ait représenté dans un tableau célèbre avec la muse Euterpe qui, par un phénomène de raccourci, lui impose la main sur la tête. L'expression idée musicale est prise ici, bien entendu, dans le sens expressif et artistique du mot, car, pédagogiquement parlant, les phrases de Cherubini étaient évidemment mélodiques.

Ce fut le martyr, ou le bourreau, du contrepoint féroce, intransigeant, sans pitié. Il faisait exécuter, à Notre-Dame, des messes et des motets contenant des fugues à double chœur et huit parties réelles, d'une construction et d'une sonorité épaisse, compacte, dont gémissaient les voûtes de la basilique, condamnées à en répercuter lourdement les échos !

Lesueur, lui, était simple jusqu'à l'enfantillage parfois. Quand il tenait un accord, il ne le lâchait que lorsqu'il ne pouvait plus faire autrement, mais à cause de cela, sa composition était plus décorative et opportune que celle de Cherubini. Celui-là, toujours pédagogue hargneux,

attaquait et assommait son adversaire, le public, à coups de « canons » réversibles et rétrogrades !

Les auditions de ces deux antagonistes avaient lieu à Notre-Dame et dans une salle, détruite depuis longtemps, nommée salle des Menus-Plaisirs.

Les longues harmonies languissantes, mais simples, de Lesueur, se développaient bien à Notre-Dame. Par contre, elles découvraient leur nudité aux Menus-Plaisirs ; tandis que le contrepoint de Cherubini, qui formait un chaos inextricable dans la cathédrale, devenait écoutable, sans être plus distrayant, dans l'autre salle, en bois, où on pouvait suivre avec intérêt, sinon avec plaisir, les méandres contournés des parties pouvant difficilement prétendre au qualificatif d'expressives !

Aussi Cherubini, vexé, disait-il à Lesueur : *Ma, moun cer confrère, comment sou fait-il qu'à Notre Dame vous ayez touzours le souccès, alors qu'aux Menous-Plaisirs c'est moi qu'on écoute !*

A vrai dire, ces compositions, messes, oratorios, motets, n'en avaient que le titre. C'étaient de grandes fresques barbouillées, croyant être décoratives et n'étant que du badigeon. Elles eurent pourtant leur influence, tout comme la *Vestale* qui montra la route à Rossini, car ce fut grâce à ces œuvres pédagogiques à l'excès, mais émanant d'artistes véritables, qu'on fut débarrassé de toute une série de cantates, messes, ou motets à allure guerrière, (c'est étonnant comme alors étaient guerriers ceux qui n'étaient pas revenus de Moscou, pour la raison qu'ils n'y avaient jamais été), imitation, ou copie plate, des innombrables cantates civiques qu'à toute occasion on exécutait pendant la Révolution [1].

Un seul ouvrage mériterait presque le nom d'oratorio, à cette époque, s'il n'était pas un ouvrage de théâtre. C'est *Joseph*, de Méhul (1763-1817), pur chef-d'œuvre de sentiment biblique, plein d'inspiration poétique et tendre, tout à fait nouveau par sa manifestation pittoresque et sa recherche de couleur locale.

On peut, en faveur de *Joseph*, pardonner à Méhul toutes les cantates tricolores qu'il écrivit, par ordre du reste, à l'occasion des innombrables pompes festoyantes dont la Révolution était si prodigue. Depuis cette partition, jamais plus personne ne s'est attaqué à ce sujet si touchant et si pur.

1. Car la Révolution fut tout entière dans cette idée : singer l'antique, un antique conventionnel s'il en fut, résultat, depuis la Renaissance, de trois siècles de culture gréco-latine exaspérée. Ces parades, ces pompes funèbres, tout cela était pour faire du « romain » ! David, qui devint plus tard le courtisan le plus obséquieux, allant jusqu'à dire à Bonaparte que ce dernier lui enseignait la peinture ! David, parlant de la cérémonie ridicule où l'on exposa le corps de Marat, disait : C'est de l'antique !! Pour en revenir aux cantates, elles étaient jouées par des femmes en péplum, décolletées, quelle que fût la température ! A Rome on avait chaud, donc à Paris on devait supposer qu'il en était de même. Le jour où revint l'armée d'Italie, une cantate de ce genre fut exécutée au rond-point de la Villette devant la rotonde qui existe encore. Pluie et vent faisaient rage, on gelait sur pied et les malheureuses chantaient le « soleil de l'Italie » en essayant de pincer, de leurs doigts endoloris, les cordes distendues des harpes, rehaussées d'or, que le gouvernement leur octroyait pour la circonstance !

La plupart en moururent, dit-on !

Méhul avait atteint la perfection, et son nom restera indissolublement attaché à ce délicieux épisode de l'Histoire sainte [1].

Nous arrivons à l'époque italienne, c'est-à-dire au débordement de l'effet, constant, obtenu par les moyens les plus faciles, et pris au théâtre le plus aimablement distrayant. En tête, rayonne Rossini, avec raison, car on ne sait ce qu'il faut le plus admirer chez lui, ou de sa prodigieuse facilité et d'une richesse d'invention spontanée, poussée jusqu'au miracle; ou de l'intelligence dont il fit preuve, en Italien sceptique et fin, lorsqu'après le succès éblouissant de *Guillaume Tell*, en 1829, il se contenta d'être, jusqu'en 1868, le maestro indiscuté, dont on n'entendait plus jamais une note [2].

De ce moment, nous allons franchir une période où va surgir toute une série de messes, motets, oratorios, opéras, uniformément faits au moyen des mêmes procédés faciles, appelant mélodie tout ce qui rigoureusement ressemblait, jusqu'à la copie, aux mélodies antérieures, appelant harmonie une série d'accords interchangeables, appris à l'école comme une règle de grammaire, et dont la banalité n'avait d'égale que la correction pédagogique, comparable à celle d'une dictée pour école primaire. Puis, pour couronner l'œuvre, quelle qu'elle soit, la fatale, immuable, inéluctable cadence italienne, formule usée au point que les compositeurs arrivaient souvent à la laisser écrire par les copistes!

Ce furent les auteurs de cette époque et ceux de la génération suivante qui, n'ayant même pas inventé le modèle, se contentèrent d'en être la médiocrité plagiaire, dont les œuvres furent l'origine responsable de tout ce qui se fit, plus tard, sous le nom de musique religieuse, compositions lâchées, théâtrales, bruyantes, vulgaires ou tumultueuses, contre lesquelles, après tant de critiques isolées, le *Motu proprio* a définitivement réagi.

Et pourtant, commençaient à naître, apprendre, et produire, quelques-

1. Parmi les œuvres de Méhul ayant acquis la plus retentissante renommée, une autre partition mérite d'être citée parce que la représentation n'en alla jamais jusqu'au bout!

Ce fut le *Jeune Henri*. La politique s'en mêla, comme pour *Richard Cœur de Lion*, et, en désespoir de cause, les royalistes finirent par faire bisser et trisser l'ouverture, dont les refrains de chasse effarouchaient moins les patriotes que la présence d'un roi sur la scène. Du coup, l'usage en prévalut, et longtemps après la Révolution, on continuait à jouer l'ouverture du *Jeune Henri* pendant les entr'actes d'autres ouvrages n'ayant aucun rapport. Mais, à cette époque-là, on n'y regardait pas de si près. Il n'y a pas bien longtemps encore, en Italie, un entr'acte était un repos, une récréation. Donc, on l'employait comme on voulait. C'est ainsi qu'entre deux actes de je ne sais plus quel ouvrage, j'ai vu Bottesini s'avancer sur le proscenium et jouer un solo de contrebasse en variations hyperboliques sur un thème enfantin, puis on reprenait le drame violent, et cela recommençait à l'entr'acte suivant.

2. Un des étonnements du public, entendant, pour la première fois, l'ouverture de *Guillaume Tell*, fut le cornet à pistons, dont l'expansion, hélas grandissante! date de ce jour. Meyerbeer s'en servit aussi dans la dernière scène de *Robert le Diable*, mais avec beaucoup plus d'opportunité. Depuis, aucun ouvrage n'a profité comme *Guillaume Tell* de la nouveauté d'un timbre instrumental. Massenet, dans un de ses ouvrages, utilisa une fois le sarrussophone; la presse annonça la présence à l'orchestre d'un outil nouveau. Il datait de trente ans! Mais, durant le ballet, et pen-

uns dont le monde musical s'enorgueillit aujourd'hui à juste titre, nimbant ceux qui sont morts, jeunes ou vieux, d'une auréole glorieusement rayonnante! C'est qu'en art, la filiation, loin de suivre l'atavisme, souvent le contredit : A père infirme, fils souvent bien portant ; et les époques de production la plus plate correspondent fréquemment aux dates de naissance des génies les plus novateurs !

Et les maîtres d'alors, ou plutôt qualifiés tels, ne se doutaient pas qu'un jour, sur leurs piédestaux effrités, s'élèveraient de nouvelles statues [1].

En Allemagne, au contraire, la tradition se continuait. Plusieurs auteurs, peu célèbres, mais consciencieux, écrivaient des oratorios de belle forme, sinon de transcendante invention, jusqu'à Mendelssohn, dont les œuvres, comme *Saül, Saint Paul, Elie*, quoïque un peu trop scolastiques, et, malgré leur beauté, quelque peu monotones par l'uniformité trop constante du style, n'en constituent pas moins de magnifiques modèles.

Pendant qu'en France l'oratorio et la cantate étaient délaissés, que les messes et les motets se suivaient, et se reproduisaient, en ressassant les mêmes formules ; pendant que Rossini, sortant exceptionnellement de son silence, mettait l'opéra à Saint-Eustache pour ravir les dilettantes à l'audition de l'*Inflammatus* de son *Stabat* par Mme Falcon, un ouvrage parut, inégal sans doute, mais plein de fraîcheur et de simplicité bibliques, de sentiment sacré et galiléen : ce fut *l'Enfance du Christ*, de Berlioz.

Cette partition, en tout point délicieuse, fut exécutée à Saint-Roch sous le nom imaginaire de *Pierre Ducré, maître de chapelle du XVe siècle !* Berlioz avait eu recours à cette supercherie pour avoir à sa disposition l'orchestre du Conservatoire, que Chérubini, dont il était la bête noire, lui aurait impitoyablement refusé.

On écouta donc *l'Enfance du Christ*, et personne, absolument personne, ne s'étonna qu'un maître de chapelle du XVe siècle eût pu écrire un orchestre où se trouvaient employées, très judicieusement du reste, toutes les ressources sonores de l'instrumentation moderne.

Il y a, dans cet ouvrage, un morceau, chanté par Hérode dans une tonalité vaguement dorienne, où, pour éviter les erreurs instinctives des musiciens d'orchestre, Berlioz avait écrit sur la partition, et sur toutes les parties, *do bécarre et non dièse*, partout où la cadence arrivait. A cette époque, Niedermeyer et d'Ortigue n'avaient pas encore commencé leurs travaux sur l'analyse des gammes du plain-chant, et ce *do*

dant une scène de sommeil, le sarussophone donna une note, une seule, ultra-grave, d'une... analogie si malencontreuse, que toute la salle éclata de rire. A la représentation suivante, l'instrument inquiétant fut supprimé !

1. Un seul, parmi les inventeurs les plus hardis qui avaient existé, dans son genre spécial, fut accepté, tout de suite. Ce fut Chopin, mais grâce à son prestigieux talent d'exécution, qui lui permit d'imposer son originalité sans précédent. Il est vrai que ce ne furent pas les meilleures de ses œuvres qu'on admira le plus, et qui, s'étant rivées dans les mémoires, continuent à former le répertoire, Dieu sait comment interprété, de tous les pianos domestiques.

bécarre pour les oreilles habituées à la note désespérément sensible dans la gamme mineure, fut une révélation ! Pierre Ducré fut porté aux nues.

A vrai dire, dans cet ouvrage, la première et la troisième partie sont d'un romantisme exagéré, et ce n'est pas le *do bécarre* d'Hérode qui suffit pour lui donner un cachet archaïque. De même, la fuite en Egypte, et l'appel désespéré de saint Joseph, frappant aux portes pour demander l'hospitalité, est réaliste à l'excès, et, partant, peu dans l'esprit ni le style de l'oratorio. Mais à la seconde partie, il reste, et restera toujours le « *Repos de la sainte famille* », comme une des plus exquises pages qui aient été écrites sur ce sujet, avec le Prélude et l'Adieu des Bergers.

Pendant qu'en Allemagne l'oratorio traditionnel continuait à être en faveur, et qu'en France, il n'avait presque pas de représentants, un musicien, tout de grâce, de charme et de sentiment, d'invention surtout, imaginait une forme nouvelle, non dans l'oratorio, mais dans la symphonie dramatique.

Ce fut Félicien David. A vrai dire, sa composition ne fut ni de la symphonie, ni du drame, ni du théâtre, ce fut de la peinture en musique, obtenue par le mélange de déclamation non lyrique et de symphonie pittoresque. Son *Désert* fut un succès, éteint aujourd'hui, mais, pour ainsi dire, sans précédent, comme spontanéité dans le monde musical entier. Succès fort légitime, car, malgré la simplicité extrême des moyens employés, c'est une œuvre qui évoque étonnamment le décor de sable, par son mélange de procédés conventionnels et de thèmes réels, tels que le chant, authentique, du muezzin.

Le Lever du Soleil, prodigieusement habile à force d'être simple, ne le cède en rien à tout essai ultérieur qui a pu en être tenté. Il est vrai que le thème, admirablement expressif et lumineux, serait difficile à trouver une seconde fois.

Devant ce succès éblouissant, David renouvela l'expérience avec un *Christophe Colomb* qui contient de fort belles choses, mais est loin de valoir son devancier.

Ce système nouveau, consistant à faire appel à la déclamation, et à supprimer le récitant-chanteur, montra la voie à quelques-uns parmi lesquels César Franck, dont la *Rédemption* présente, comme le *Désert*, cette alternance de musique et de poésie déclamée. La page maîtresse de cet ouvrage, le prélude orchestral de la 2e partie, forme la paraphrase symphonique du texte parlé qui en est, pour ainsi dire, l'explication analytique [1].

1. Pauvre bon et angélique César Franck ! Nous nous rappelons avoir assisté, vers 1878, à une audition de cette *Rédemption*, dirigée par lui, dans la salle des Italiens (oh ! les souvenirs de *Norma*, *Semiramis* et *Don Pasquale*), transformée depuis en une banque ! Les piles d'écus y font, maintenant, moins harmonieuse musique. L'exécution fut à peu près suffisante. Au début, comme auditoire, on était bien une trentaine et l'orchestre, encore, pressait tant qu'il pouvait pour en avoir plus tôt fini. Du reste, avant le dernier chœur, nombre de spectateurs s'étaient déjà disséminés, et *Rédemption* termina sur une salle vide. Franck, perdu dans son rêve, ne s'en était pas même aperçu, tout radieux qu'il était d'avoir entendu sa musique, Dieu sait comment exécutée pourtant !

Le lendemain, nous nous trouvions dans je ne sais quel théâtre, près de l'orchestre,

Schumann, dans son *Manfred*, utilisa le même procédé, avec succès. Pourquoi ce système ne prévaut-il pas davantage ? On ne sait.

Les compositeurs n'aiment guère abandonner aux poètes leur part personnelle de succès, les chanteurs voient avec quelque jalousie le rival déclamateur applaudi, sans s'être contorsionné le larynx et pour n'avoir rien fait d'autre, en somme, que parler de sa voix naturelle, et le public simpliste se demande s'il est aux Français ou à l'Opéra ! D'où, gêne générale et constante, quoique cette forme d'art soit une des plus belles qui soient, à notre avis, et ait surtout l'avantage, qu'avec un déclamateur, on comprend toujours ce qu'il dit ! N'insistons pas sur l'infériorité de la plupart des chanteurs à cet égard !

(*A suivre.*) F. DE LA TOMBELLE.

et entendîmes un contrebassiste parler à ses camarades de *Rédemption*, jouée par lui la veille. Il déclara que s'il avait à exécuter souvent de la musique pareille, où il *fallait tout le temps lire ses notes* (absolument textuel), il y renoncerait vite. Dans toute la presse, ce fut un touchant silence : la presse, qui depuis... Quant aux spectateurs, peut-être les mêmes admirent aujourd'hui, résolument, ce qu'ils ont totalement oublié avoir entendu, sinon écouté, il y a trente ans ! Ne le leur dites pas, si vous en rencontrez, car ils le nieront !

N. B. — *Des nécessités d'ordre typographique nous obligent à ne pas commencer dans ce numéro, mais à reporter en janvier, une remarquable étude de notre collaborateur* A. SÉRIEYX *sur* les Trois États de la Tonalité.

Nouvelles de la Musique d'église

Paris. — Notre-Dame d'Aubervilliers. — A l'installation de M. l'abbé Rustain comme curé de Notre-Dame-des-Vertus, eut lieu un véritable concert spirituel organisé par M. F. Raugel avec le concours de la maîtrise et des chœurs des confréries de jeunes filles de la paroisse Notre-Dame-de-la-Croix.

Fragments du *Messie* de Haendel, chorals de Bach, pièces grégoriennes. Pièces d'orgue de J.-S. Bach et de Frescobaldi exécutées par M. Raugel sur un vénérable et magnifique instrument de Clicquot, à qui il faut souhaiter une intelligente et respectueuse restauration [1]. Cet instrument sonne encore merveilleusement sous les voûtes du xvie siècle de Notre-Dame-des-Vertus, témoins de la belle facture française et du talent des organiers du xviie siècle.

— Concert donné par la *Société Palestrina*, le vendredi 26 novembre, à 4 heures, aux Concerts-Rouge ; fondateur : M. L. Saint-Requier, avec le concours de Mlle Fernande Pironnay, soliste de la *Schola Cantorum*, et de M. Joseph Bizet, organiste.

1re Partie. — *O quàm gloriosum est regnum.* — *Gaudent in cœlis*, motets a cappella, Société Palestrina. (Vittoria, 1540-1608.)

Choral et variations, pour orgue, M. Joseph Bizet. (Boehm, xviie siècle.)

Noëls anciens, Société Palestrina.

Concert spirituel, Mlle F. Pironnay. (Agostino-Steffani, 1655-1730.)

Choral final de la Passion selon saint Jean, Société Palestrina. (J.-Sébastien Bach, 1685-1750.)

2e Partie. — *Alleluia grégorien*, Société Palestrina.

Prélude, bourrée, polonaise, pour orgue, M. Joseph Bizet. (L. Krebs, 1713-1780.)

Air du « Messie », Mlle F. Pironnay. (Haendel, 1685-1759.)

Sicut cervus desiderat, Société Palestrina, motet a cappella. (Palestrina, 1524-1590.)

Concerto en ré *mineur*, pour orgue, Andantino, Largo, Allegro, M. Joseph Bizet. (Friedmann Bach, 1710-1784.)

Allons gay, gay, bergères, noël français, Société Palestrina. (Guillaume Costeley, 1531-1606.)

— La *Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix-de-Bois*, qui est en quelque sorte une *filiale* de la *Schola Cantorum*, vient d'être honorée d'une lettre autographe de Sa Sainteté Pie X. Dans cette lettre, datée du 1er août 1909, le Saint-

1. M. Raugel a bien voulu nous envoyer la composition des jeux de cet orgue si intéressant : 3 claviers à main de 4 octaves et 2 notes : *ut* à *ré*, et un pédalier-tirasse de 2 octaves *ut* à *ut*. 33 registres.

Grand orgue : Bourdon 16, bourdon 8, montre 8, dessus de flûte 16, dessus de flûte 8, prestant 4, octavin 2, tierce, grand cornet, nasard. Voix humaine ; trompette 8, grande trompette (basse-haute) 8, clairon 4.

Positif : flûte 8, bourdon 8, prestant 4, doublette 2, plein jeu, tierce, nasard, fourniture, hautbois, cromorne.

Récit : gambe 8, bourdon 8, flûte 8, unda maris 8, flûte octaviante 4, pleureuse 8 (voix humaine), cromorne 8, clairon 4.

Père accorde la Bénédiction apostolique aux deux fondateurs : MM. Simon et Martin.

En voici le texte et la traduction :

DILECTIS FILIIS
CAROLO SIMON et PETRO MARTIN,
Parisiis.

PIUS, PP. X.

Dilecti filii, salutem et apostolicam benedictionem.

Jucunda admodum ea fuerunt quae de instituta a vobis societate, cui nomen « La Manecanterie des petits Chanteurs à la Croix-de-Bois » nuper sunt nobis allata. Utrumque laetamur : et vos in edocendos pueros ecclesiasticos concentus ad musicae sacrae instaurationem fovendam, sedulas conferre curas et artis studium vosmet fructuosius reddere christiana, ad quam volentem animum adjicitis, canentium puerorum institutione. Optimum sane consilium provehendi decorem domus Dei, qui ex ore infantium perfecit sibi laudem ! Coepta haec vestra, laude omni cumulanda, felici exitu decoret Deus, cujus gloriae augendae inserviunt. Nos interea auspicem coelestium munerum, benevolentiae Nostrae testem atque alacritatis argumentum, apostolicam benedictionem, vobis, dilecti filii, iis omnibus qui vobiscum una praefatae societati moderandae eidemque juvandae adlaborant, nec non pueris in chorum adscitis, amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae, apud S. Petrum, die 1ª augusti MCMIX, Pontificatus Nostri anno sexto.

PIUS PP. X.

A NOS CHERS FILS
CHARLES SIMON et PIERRE MARTIN,
Paris.

Chers fils, salut et bénédiction apostolique.

Ce que l'on Nous a dernièrement appris de la Société que vous avez fondée sous le nom de « Manécanterie des petits Chanteurs à la Croix-de-Bois » Nous a été fort agréable. Nous Nous réjouissons doublement, et des soins pleins de zèle que vous prenez d'enseigner aux enfants le chant de l'Eglise, pour favoriser la restauration de la musique sacrée, et de ce que vous-mêmes vous rendez plus fructueuse l'étude de cet art par l'instruction chrétienne qu'avec toute votre bonne volonté vous donnez aux petits Chanteurs. Et c'est bien là le meilleur moyen de procurer la beauté de la maison de Dieu, qui de la bouche des enfants reçoit la louange la plus parfaite ! Que votre entreprise, digne d'être comblée de tous les éloges, soit couronnée d'un heureux succès par Dieu, dont elle sert à augmenter la gloire. Et Nous, comme gage des célestes récompenses, comme preuve de Notre bienveillance, comme encouragement à vos travaux, accordons avec toute Notre affection la Bénédiction apostolique à vous, chers fils, à tous ceux qui avec vous dirigent et aident votre Société, ainsi qu'aux enfants admis dans votre chœur.

Donné à Rome, auprès de Saint-Pierre, le 1er août 1909, la sixième année de Notre Pontificat.

PIUS PP. X.

De pareils encouragements rendront plus féconde encore l'heureuse entreprise dont le succès va s'affirmant chaque jour davantage.

Paris. — Le vendredi 1er octobre a eu lieu, à l'église Notre-Dame-de-la-Croix de Ménilmontant, l'installation, comme curé, de M. l'abbé Igonel, en remplacement de M. l'abbé Poulin, nommé à la cure de la Sainte-Trinité. Un choix d'œuvres remarquables de Haendel, Mendelssohn, J.-S. Bach, et des pièces grégoriennes, a composé un fort beau programme. Les chœurs étaient composés de la maîtrise, des confréries de la paroisse, d'artistes de l'Opéra, sous la direction de notre confrère F. Raugel.

Suresnes. — Deux cérémonies intéressant la musique religieuse viennent d'avoir lieu dans la nouvelle église élevée par souscription publique, remplaçant celle qu'un sectarisme farouche a fait abattre pour y substituer un dépôt de voitures. (Rappelons pour mémoire qu'un buste de Zola (!) a été fondu avec les cloches centenaires de la vieille église.)

Le 24 octobre, on inaugurait l'orgue de tribune de la nouvelle église. La cérémonie fut présidée par M. l'abbé Marbeau, le vénérable curé de Saint-Honoré-d'Eylau ; un discours remarquable de M. l'abbé Verdrie, premier vicaire de Saint-Louis-en-l'Ile, présenta aux auditeurs les bases de la vraie musique d'église. L'orateur rappela le *Motu proprio* de Pie X, l'œuvre de Dom Pothier et celle de la Schola, les proposant pour modèles.

*

M. Marcel Dupré fit valoir l'instrument avec les pièces suivantes, qu'il exécuta superbement :

Fugue en *sol* majeur (2e livre), J.-S. Bach ; *Allegro* de la 4e sonate, Mendelssohn ; *Andante* de la symphonie gothique, Ch.-M. Widor ; *Canzona*, Alex. Guilmant ; *Allegro vivace* de la 5e symphonie, Ch.-M. Widor ; *Scherzo* de la 2e symphonie, L. Vierne ; *Finale* de C. Franck.

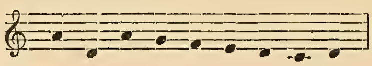
Un mois après, presque jour pour jour, M. l'abbé Jossier, curé de la paroisse, priait M. Amédée Gastoué de venir, avec les élèves de chant grégorien et de musique d'église (cours libre) de la *Schola*, présenter aux fidèles la leçon pratique dont M. l'abbé Verdrie avait posé les bases. Le programme suivant fut donné :

Prélude sur un thème populaire de l'*Ave maris Stella*, A. Guilmant ; *Cieux, répandez votre rosée* (cantique), A. Gastoué ; *Rosa vernans*, versets grégoriens ; *Prière*, pour orgue, César Franck ; *Prélude*, A. Gastoué ; Salut grégorien : *O sacrum convivium ; Ave Maria* (des « Principaux chants liturgiques ») ; *Oremus pro pontifice*, de Dom Pothier (édition de Solesmes) ; *Tantum ergo* (mozarabe) ; *Christus vincit* (des « Principaux chants liturgiques »). Prélude en *sol*, J.-S. Bach, VIIe livre.

Saint-Quentin. — A l'église Saint-Eloi, le chanoine Mercier, curé de la paroisse, a instauré définitivement le plain-chant. Hommes et femmes de cette paroisse ouvrière, divisés en deux chœurs, chantent, avec un rythme parfait et la prononciation en *ou*, les plus belles messes du *Kyriale* vatican. C'est là un magnifique résultat, dû à la patience et au zèle des paroissiens et de leur pasteur. *Et nunc, reges, intelligite.*

Reims. — La Toussaint ; le jour des Morts à Notre-Dame. — A la messe de 10 heures : *Tierce* et le *Propre* de la fête par la Schola du grand séminaire et les soprani qui ont chanté l'*Alleluia* au grand orgue, dans le transept. — Messe *Patrem omnipotentem*, de O. Ravanello, premier organiste de la basilique Saint-Marc, à Venise ; messe brève pour trois voix (alto, ténor et basse), sur la première phrase du *Credo* IV de l'édition vaticane : *la, ré, la, sol, fa, mi, ré, do, ré.*

Toute la messe roule sur ce thème :



elle est intéressante, facile.

Aux Vêpres : psaumes en contrepoint de l'abbé Perruchot. — *Magnificat* à quatre voix mixtes (Viadana, 1564-1645). — Litanies de la sainte Vierge « sub titulo Refugium Peccatorum », à quatre voix mixtes. Tout entières sur des motifs extraits de l'*Alleluia* de l'office de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs (édition Reims-Cambrai). — *Tu es Petrus* à quatre voix mixtes (A. Marty), *Tu es Petrus* du plain-chant traité en contrepoint (répertoire moderne de la Schola) ; court et bon et de bel effet, ce petit motet. *Te Deum* (II de l'édition vaticane). — *Tantum ergo* à quatre voix mixtes (M. d'Altenbourg, 1583-1640).

Les Vêpres et les Matines de l'office des morts, par la Schola du grand séminaire, dans l'*Officium defunctorum* (édition vaticane), récemment paru. Les séminaristes ont particulièrement réussi les répons des nocturnes. — *Magnificat* et *Benedictus* à quatre voix égales.

Le jour des Morts (messe à 9 heures) : *Graduel, Trait* et *Communion* à quatre voix mixtes, modulations de Piel. — *Pie Jesu* à quatre voix mixtes (sur l'« In pace » de J.-E. Reichardt (1752-1814).

Bourges. — Quel est le moyen de paraître à la fois Espagnol, Italien, Hollandais et Grec, tout en demeurant Français ? — Ce moyen, le voici : il suffit d'être Berrichon et de chanter le *Christus vincit* avec la prononciation « ou » et le chuintement. C'est du moins ce qui nous a été permis de constater pendant le pèlerinage du Berry à Lourdes.

Les cantiques populaires sont indispensables à la foule des pèlerins. Mais, vraiment, qu'ils sont encombrants ! Ils retentissent nuit et jour, ils envahissent toutes les églises, ils vous poursuivent pendant les offices liturgiques jusque dans les sanctuaires les plus retirés, beuglés quelquefois par une troupe de jeunes et ardents fanfaristes. N'est-il pas opportun de conjurer ce débordement ?

Quelques ecclésiastiques avaient été chargés par le directeur de notre pèlerinage de faire exécuter pendant les messes des chants plus religieux. Le programme, fixé quelque temps avant le départ, avait été envoyé dans plusieurs paroisses, où les groupes de chanteurs et de chanteuses purent prendre connaissance des morceaux. Pour une première fois, le choix n'était pas trop audacieux : une messe de Dubois, *Ave vera virginitas*, de Josquin de Prés, le *Christus vincit*, du recueil de chants liturgiques de M. Gastoué, *O Vierge très belle*, de l'abbé Brun, etc. Une première répétition eut lieu sur la voie du chemin de fer, pendant un arrêt imprévu de notre train, la deuxième sur les bords du Gave.

L'exécution fut très satisfaisante. Le *Christus* en particulier parut étonner et ravir les pèlerins. C'est à ce sujet justement que furent donnés les commentaires les plus variés : « Ce sont des Espagnols », disait-on. — « On voit, me dit quelqu'un, que vous avez été à Rome. » — « C'est un chant hollandais, n'est-ce pas ? » — Un autre affirmait doctoralement : « C'est une mélodie de l'Eglise grecque chantée dans la langue originale » !

Quoi qu'il en soit, nous avons rompu avec la routine du cantique à jet continu et nous nous proposons de faire mieux désormais en allant nous-mêmes préparer les divers groupes. Cette organisation assure un double résultat : les chants de Lourdes sont améliorés et la vraie musique d'Eglise pénètre dans les vieux répertoires de nos paroisses. Nous espérons bien que, grâce à ces efforts, grâce aussi à la tournée de propagande que firent les Petits Chanteurs à la Croix-de-Bois dans notre province, le Berry jouera son rôle dans la renaissance du chant religieux.

Henri Pinson.

A MADAGASCAR

Il n'y a plus de sauvages ! Un fil spécial ne nous apprend-il pas qu'à Fort-Dauphin le Père Lazariste P. Praneuf a formé avec les indigènes un chœur mixte, soprani, ténors et basses, qui chantent nos bons cantiques de France (je veux dire ceux de la *Schola*), nos *Ave maris Stella*, et suivent depuis quatre mois le *Kyriale Vaticanum* ! Ils ont même chanté pour l'inauguration de la cathédrale une messe à 3 voix composée à cet effet par le frère du missionnaire, le Père Joseph Praneuf, dont j'ai eu plusieurs fois l'occasion de signaler l'heureuse action musicale avec sa maîtrise du Berceau de Saint-Vincent-de-Paul (Landes). Nos Malgaches ont, paraît-il, le goût, l'instinct musical très développé ; ils chantent tout le jour.

Il n'y a plus de sauvages ? Que le Père Praneuf revienne bien vite dans notre doux pays de France, il en trouvera partout qui le sont un peu, beaucoup, passionnément...

R. C.

La Logique du Rythme musical

(*Suite*)

XII

Depuis dix ans et plus, l'école de Solesmes a subi une déviation étrange dans son enseignement, et nous ne sommes nullement surpris que les opposants du rythme oratoire lui empruntent des armes pour combattre notre thèse.

Aussi la série des objections se poursuit-elle sans trêve, avec un caractère de plus en plus grave, et avons-nous actuellement à débattre des questions qui sont à la base même de l'enseignement néo-solesmien.

S'il est vrai, comme l'enseigne la nouvelle école de Solesmes, que « le rythme marche nécessairement à pas binaires et ternaires [1] », rien de plus facile, comme aussi rien de plus normal, que d'appliquer la mesure moderne à la phrase grégorienne, surtout au moyen de l'artifice de notation qu'on appelle *triolet.*

Donc, au fond, le rythme grégorien n'est qu'un déguisement du rythme mesuré, non toutefois comme l'entendent les mensuralistes, avec des rapports métriques de longues et de brèves, mais dans un sens équivalent.

— Ce fut en 1892 qu'un musicologue de renom, en se livrant à des travaux de chimie musicale, obtint comme résultat un minimum de proportions binaires et ternaires qu'il s'empressa trop vite d'ériger en loi.

Quelques années plus tard, l'école de Solesmes jugea bon de s'emparer de cette découverte pour en faire le point central et comme la clef de voûte d'un système inédit de rythmique grégorienne.

Que le rythme se résolve, *en dernière analyse*, en des proportions binaires et ternaires, rien de plus vrai, mais que ce soit là le module fixe et exclusif du rythme, à ce point que tout mouvement musical de plus de trois sons doive forcément, pour devenir réalité rythmique, se décomposer en sections de deux et de trois, voilà un principe que nous

1. *Le Nombre musical*, p. 54.

n'admettrons jamais et avec nous tous ceux qui réfléchissent, qui raisonnent et veulent se donner la peine d'aller au fond des choses.

Sur quoi s'appuie-t-on, en effet, pour édicter une semblable théorie?

Sur une prétendue loi des nombres ainsi énoncée : « Tout nombre est divisible par deux ou par trois. « Nous espérons bien que, pour l'honneur de la science, une telle formule ne franchira jamais le seuil des mathématiques.

Sans doute, on a voulu dire que tout groupe de sons, pair ou impair, peut être fractionné en parties de deux, de trois, ou par la combinaison de l'élément binaire et ternaire ; voilà qui est exact et bien différent de la formule précitée.

Mais entre la question de possibilité et celle de droit, il y a souvent un abîme infranchissable. Tel est précisément le cas.

Il est incontestable que ceux qui voudront se payer la fantaisie d'un rythme grégorien en *globules*, pourront adopter l'usage exclusif du minimum rythmique dont nous parlons en ce moment.

C'est là le goût *et la préférence* de Dom Mocquereau, qui nous paraît avoir le culte des proportions minuscules.

Mais qu'il ait le droit d'en user ainsi et de nous imposer ce procédé comme un dogme, comme une loi fondamentale du rythme? Non, et il ne pourra pas nous empêcher de lui crier : Casse-cou !

On dirait que le distingué prieur de Solesmes se plaît à décomposer les formules dans leurs parties constitutives, comme ferait un enfant qui épelle les mots en individualisant les syllabes, et cela en vertu de son principe favori : « Le rythme marche nécessairement à pas binaires et ternaires. »

Nous voulons démontrer que cet exclusivisme, loin d'être conforme à la nature du rythme, lui est essentiellement opposé et détruit du même coup la liberté du sens musical. Essayons de rendre la chose évidente.

Le rythme est la proportion. Telle a été l'idée mère et féconde qui a jusque-là servi de base à notre étude et l'a éclairée d'une lumière indéfectible.

Or, est-il rien de plus variable, de plus élastique, que la proportion?

Considérez plutôt les faits ; leur philosophie parlera plus haut que n'importe quelle spéculation métaphysique.

Dieu ne s'est-il pas plu, dans la création, à varier jusqu'à l'infini cet élément essentiel du rythme, la proportion? Remontez d'un coup d'œil l'échelle des êtres créés, depuis les insectes les plus microscopiques jusqu'aux animaux les plus imposants, depuis la plante la plus humble jusqu'à l'arbre le plus majestueux, depuis le grain de sable jusqu'aux montagnes les plus élevées. Quelle admirable et prodigieuse variété de proportions !

Évidemment l'homme ne peut dans ses œuvres atteindre une telle puissance.

Toutefois son sens rythmique étant à l'image de la sagesse de Dieu, à qui il en doit le bienfait, participe en une certaine mesure à ce

pouvoir, à cette faculté de donner aux produits de son génie le degré de proportion qu'il lui plaît, tout aussi bien que la forme qu'il lui semble bon.

Aussi ne sommes-nous pas étonnés de rencontrer sur le terrain de l'art plastique, architecture, sculpture, peinture, arts mécaniques, un ensemble de productions qui nous ravissent par leur merveilleuse variété de formes et de proportions, depuis la miniature jusqu'aux œuvres les plus colossales.

Or, que proclame cette admirable variété de productions, sinon la liberté absolue dont jouit l'homme au point de vue de l'art, et sa faculté inaliénable d'appliquer le rythme aux œuvres de ses mains, dans la proportion qu'il lui plaît.

Dans ces conditions, que faudrait-il penser de quelqu'un qui voudrait imposer au rythme plastique un module unique, exclusif, dont on ne pourrait se départir, sous peine d'attenter à la nature même de l'art ?

Et ce splendide privilège dont l'homme use avec tant de succès dans les arts plastiques, il n'en jouirait pas dans les arts de mouvement, en particulier dans la musique ?

Mathis Lussy nous démontre par l'analyse des faits que l'étendue des *kola* peut atteindre jusqu'à dix mesures dans la musique moderne [1].

La mélodie grégorienne offre dans ses larges périodes une variété d'incises et de membres de phrases bien plus puissante encore, comme il est facile de le constater.

Le génie du compositeur peut donc se mouvoir à l'aise dans le cercle souple et élastique des proportions ; il peut imprimer à ses périodes la forme, l'ampleur, la symétrie qu'il voudra.

Et il n'en serait pas ainsi pour l'exécutant qui est cependant le seul artisan du rythme réel et objectif ? De liberté, il n'y en aurait pas pour lui et il en serait réduit, de par la loi, à déchiqueter les incises en parcelles de deux ou trois unités ? Dieu lui aurait dit, comme à la mer : « Tu viendras jusqu'ici et tu n'iras pas plus loin. »

Qui nous a enseigné une telle doctrine ?

Sont-ce les métriciens de l'antiquité, et au premier rang, Aristoxène ?

Il est vrai qu'il a inventé des pieds binaires et ternaires ; mais ses dactyles, ses anapestes, ses péons, ses ioniques, ses molosses, etc., ne sont donc qu'un mythe ?

Sont-ce les théoriciens du moyen âge ?

Assurément non, si nous en jugeons pas le tableau de proportions qu'ils nous ont laissé en héritage et que Dom Pothier nous met sous les yeux au chapitre XIII des *Mélodies grégoriennes*.

Mais alors, quel est donc le maître des maîtres qui nous affirme, avec une autorité indiscutable, que le rythme marche nécessairement à pas binaires et ternaires ?

Et il le démontre ? — Vous pourrez l'apprécier vous-même. Le rythme marche à *pas binaires*. « Rien de plus naturel, dit Dom Mocquereau, puis-

1. *Le Rythme musical*, p. 39.

qu'après un premier *ictus* ou appui, il faut nécessairement un nouvel élan pour aboutir à un nouvel appui, deux *ictus* rythmiques ne peuvent pas se suivre immédiatement [1]. »

Il marche à *pas ternaires*. « La marche rythmique ternaire, dit-il, peut être considérée comme une dilatation du rythme binaire. » Relatons en passant que, trois pages auparavant, D. Mocquereau affirme que le rythme égal binaire n'est que la réduction du rythme inégal ternaire, rythme naturel et primordial [2].

Son raisonnement se réduit donc à ceci : Le rythme est une succession d'élans et d'appuis ; en conséquence, le rythme marche à pas binaires. D'accord, dans une série de mouvements ne comprenant que deux unités. Mais supposez une suite de rythmes de cinq ou six sons chacun, et qu'il nous plaise de ne faire porter l'appui de la voix que sur le dernier son de chaque formule.

Halte-là ! Vous ne le pouvez pas ! — Et pourquoi ? — Parce que... le rythme marche nécessairement à pas binaires et ternaires, telle est la seule réponse possible. Vous le voyez, le savant plain-chantiste s'enferme fatalement dans un cercle vicieux !

Nous allons pouvoir l'en dégager au moyen d'une simple question, qui en même temps fera la lumière dans ce chaos ténébreux.

Est-ce le rythme ou bien la mesure que Dom Mocquereau voit marcher nécessairement à pas binaires et ternaires ? En dépit de la différence essentielle qu'il établit en principe entre rythme et mesure, d'une façon consciente ou non il se sert en fait des deux phases de la seconde, c'est-à-dire du *levé* et du *baissé*, de l'*élan* et de l'*appui*, pour évaluer et fixer les mouvements du premier. Telle est l'exacte vérité. Nous la ferons toucher du doigt dans notre prochaine et dernière étude.

Il suffit pour le moment de ce simple aperçu ; et nous comprenons comment, dans le système soi-disant rythmique du prieur de Solesmes, il ne peut y avoir que des mouvements binaires et ternaires, la mesure à 2/8 et par ampliation celle à 3/8 avec leurs *levés* et leurs *baissés* étant les deux seuls modules adoptés pour régler les proportions du rythme grégorien.

On les applique presque mécaniquement à la mélodie ; on croit en cela faire œuvre de rythme et on en déduit le principe fondamental, à savoir que « le rythme marche nécessairement à pas binaires et ternaires ».

Et c'est pourtant en vertu d'une telle philosophie qu'on a édifié tout un système rythmique dont les dehors pompeux ont séduit nombre de gens ! C'est en vertu d'une telle philosophie qu'on a édité des livres de chant où les incises grégoriennes sont ainsi émiettées, par un morcellement binaire et ternaire, et que toute l'édition Vaticane devra subir le même sort, dans une reproduction spéciale !

1. *Le Nombre musical grégorien*, p. 54.
2. *Ibid.*, p. 50.

Vraiment, est-il permis de voir en ce procédé autre chose qu'un attentat à la liberté du génie musical, aussi bien qu'à l'unité des formules grégoriennes et, par conséquent, à la nature même du rythme ?

A moins qu'on ne veuille s'appuyer sur ce principe, autrefois enseigné, à savoir que la constitution du larynx ne permet pas de lier ensemble plus de trois sons, principe absolument démenti par les faits.

En effet, les chanteurs de profession, dans leurs exercices d'assouplissement du gosier, dans leurs études du matin, ne s'appliquent-ils pas à lier un nombre indéfini de sons à la suite, comme en témoignent toutes les méthodes de vocalisation ?

D'ailleurs il suffit pour cela, une fois le coup de glotte donné, de maintenir l'appareil vocal dans la même position, sans renouveler l'attaque, et de cette façon on peut traiter en *legato* une série indéterminée de sons.

Ou bien encore sur la théorie de l'accent secondaire, sur la subdivision des neumes de quatre sons et plus.

Une longue expérience nous a démontré que c'est là un écueil sérieux pour l'unité des formules. Car que se passe-t-il dans la pratique ?

La nuance de l'accent secondaire étant trop délicate pour la grande majorité des chanteurs, cet accent dans leur exécution prend inévitablement l'importance, la force, d'un accent principal ; de là, désagrégation des formules ; de là, une sorte de rythme qui, par la répétition trop fréquente des temps forts, oblige l'exécutant à une contrainte continuelle, contre nature, et produit sur l'oreille de l'auditeur l'impression d'un rythme forcé, émietté, haché, d'un rythme en *globules*, comme nous l'avons déjà qualifié.

D'ailleurs, comment pourrait-on se réclamer de la théorie des subdivisions pour formuler la loi du rythme binaire ou ternaire ? L'accent secondaire, qui en est le facteur, n'étant que l'auxiliaire de l'accent principal, doit se fondre avec lui dans l'unité du mot ou de la formule ; il ne saurait créer des rythmes individuels, autonomes, indépendants, sans attenter à cette unité des groupes qui est de l'essence même du rythme.

Laissons donc l'accent secondaire à la théorie ou à l'analyse et dans la pratique n'ayons cure que de l'accent principal. En réalité, n'est-ce pas ainsi que nous en usons dans la vie courante ? Quand nous déclamons en latin, c'est un fait que, même dans les mots les plus longs, nous n'avons qu'un seul souci à l'égard du rythme individuel de chacun, c'est de grouper toutes les syllabes autour du point culminant, autour du centre, qui est l'accent principal. Ce souci suffit à l'esprit, et en dirigeant toute notre attention sur ce seul point d'intensité, nous obtenons une lecture aisée, naturelle et bien rythmée.

Mais comme dans le nouvel enseignement de Solesmes, la fonction de l'accent paraît être réduite à zéro ou à peu près, et que ce facteur primordial a dû céder la place à un facteur imaginaire qu'on a décoré du nom d'*ictus*, nous n'avons pas à insister présentement sur ce point.

La jeune école bénédictine se contente-t-elle de scinder les neumes en tronçons binaires et ternaires quand ils dépassent la limite de trois sons ? Ce serait déjà un gros dommage sans doute, mais cela ne suffirait pas à l'esprit de mensuration ou plutôt de décomposition qui hante, qui inspire le maître et les disciples.
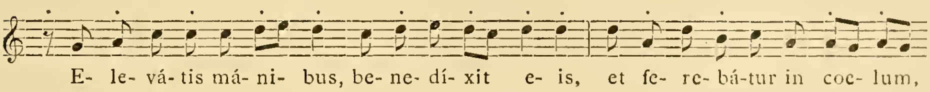
On en est arrivé à prendre n'importe quelle phrase grégorienne pour la diviser mathématiquement et comme au compas en fractions binaires et ternaires, et cela, nous a-t-on affirmé, par un procédé rien moins qu'artistique, car afin de mieux assurer la coïncidence de la note finale avec le baissé de la mesure, on va en rétrogradant du dernier son jusqu'au premier !
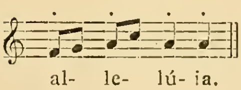
Nous n'irons sûrement pas trop loin en affirmant que cette division stricte, mécanique, pour ne pas dire enfantine, de la cantilène liturgique, est absolument contraire tant à l'essence du rythme oratoire qu'à celle de la métrique latine, que dis-je ? au bon sens lui-même.

Quel déclamateur sensé s'imaginerait jamais de partager une phrase de Cicéron en sections rythmiques de deux ou trois syllabes, et en faisant sentir à l'oreille chacune de ces divisions par un allongement, si minime fût-il, de la finale ? *Quousque* | *tandem* | *abu-* | *tere* | *Cati-* | *lina* | *pati-* | *entia* | *nostra ?*

Et voilà pourtant ce que l'école néo-solesmienne a réalisé d'une façon équivalente dans son *Manuel en notation musicale* de 1903, qui a suscité tant et de si vives polémiques au profit du *London Tablet.*

Nous pourrions en produire des centaines d'exemples ; qu'il nous suffise d'en fournir un seul, que nous empruntons à la troisième antienne des vêpres de l'Ascension [1].





Comme on le voit, la phrase est morcelée en sections de deux ou de trois unités. Pour réaliser ces indications soi-disant rythmiques, il suffit de faire coïncider le baissé de la main avec chaque petit point, ou, ce qui revient au même, de placer une barre de mesure avant chacun de ces signes minuscules, et voilà la phrase découpée en menues tranches telles que les aime l'éminent prieur de Solesmes.

Dans sa pensée, chacune de ces divisions a une valeur rythmique d'une réalité parfaite ; elle se dessine non seulement à l'œil au moyen du geste, de la mesure ou du point, mais l'oreille la perçoit nettement et elle entre de plain-pied dans le domaine du rythme objectif.

1. *Manuel en notation musicale*, p. 151.

Dom Mocquereau a-t-il en cela une vue claire et limpide de la vérité, ou est-il le jouet d'une perpétuelle illusion ?

En tout cas, nous sommes toujours autorisé à conclure que le principe *exclusif* du rythme binaire et ternaire est un principe diamétralement opposé tant à la nature du rythme qu'à la liberté du génie musical.

Maintenant, puisque le fractionnement dont on afflige la phrase mélodique s'opère par la vertu de la mesure, comme il sera facile de nous en convaincre plus loin, nous ne faisons aucune difficulté de donner gain de cause à nos opposants et de leur accorder le droit de mensuration qu'ils réclament, mais seulement à l'égard du rythme grégorien spécial à la nouvelle école de Solesmes.

Ce droit, ils n'auront même pas la peine de le mettre en œuvre, dès lors que l'auteur leur présente la mélodie grégorienne toute mesurée à l'avance, et qu'il leur reste seulement le souci de la réalisation objective.

Toutefois, qu'ils ne se payent pas d'illusions ! A moins qu'ils ne veuillent appliquer le pitoyable procédé des temps forts ou accents officiels, pour marquer d'une empreinte rythmique chaque division binaire ou ternaire, les sectionnements de la mesure seront vains et de nul effet sur le rythme, car il n'y aura jamais là qu'une opération *graphique* ou *mimique*, uniquement à l'usage de l'œil et n'ayant nullement qualité pour atteindre l'oreille, le seul sens externe réellement apte à percevoir le rythme musical dans son objectivité.

Abbé C. MARCETTEAU.

(La fin au prochain numéro.)

PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Demandes.

1. — M. l'abbé H. Bonhomme, organiste de la cathédrale de Mende (Lozère), désire se procurer les années 1861 à 1872 du *Journal des Organistes*, publié à Verdun.

2. — M. l'abbé Girard, 30, rue Saint-Martin, à Séez (Orne), demande :

« Existe-t-il quelque instrument enregistreur de vibrations, pour accorder les *cordes harmoniques* des *cithares* harmoniques ? Quel serait leur prix ? Où les trouver ? Trouverait-on à en emprunter ? »

Réponses.

Abbé Girard. — Les « Noëls » publiés au Bureau d'édition par M. Gastoué sont divers, mais renferment plusieurs œuvres qu'on peut parfaitement chanter à l'église. Vous en trouverez d'autres dans les recueils de Ladmirault, Lhoumeau, Darcieux, Puig, etc. — La « Berceuse » de l'oratorio de Noël de J.-S. Bach ne peut être chantée à l'office, mais au concert spirituel. — Les cantiques de Beethoven sont des œuvres superbes, qui conviennent très bien aux fêtes et aux missions. — Vous trouverez un ample choix de cantiques eucharistiques dans les fascicules de Sandret, Bordes (cantiques de pénitence), abbé Lhoumeau, A. Gastoué (cantiques au Sacré-Cœur), Dom Deprez.

BIBLIOGRAPHIE

Traité de l'accompagnement du Chant Grégorien, par M. l'abbé F. Brun, 64 pages dont 24 de musique, net, 3 fr. 50 (sans aucune remise), au Bureau d'Edition de la *Schola*.

Enfin voici un traité dont le contenu correspond à son titre ! Trop souvent, les ouvrages de ce genre ne sont qu'une petite compilation ressassant les premières règles de l'harmonie, sans ordre, sans méthode, et surtout sans libéralisme. D'autres fois, ce sont d'épaisses théories pédagogiques, se gardant bien d'ajouter quoi que ce soit de nouveau et ne parvenant pas à se dégager, quoique cherchant à y tendre, des vieilles routines de l'accompagnement note contre note.

Le traité de M. l'abbé F. Brun est vraiment « moderne », puisqu'il faut aujourd'hui employer ce mot pour exprimer le retour rationnel au passé, en franchissant les époques d'où découlèrent les prétendues traditions qui ont si longtemps opprimé l'art musical religieux.

La lecture de ce traité fera bien comprendre en quoi consiste, dans son essence, le chant grégorien et saisir ce mécanisme de l'accompagnement qui est, il ne faut pas l'oublier, non ce qui fut, mais ce qui aurait pu être.

J'aurais aimé, au début, un tableau des modes qui ne se trouve en réalité qu'au chapitre sur la transposition. Cela aurait servi à bien fixer dans l'œil la tessiture des modes, et l'ordre des finales, des dominantes et des cadences. Mais tout lecteur n'a qu'à établir ce tableau pour lui-même, ce à quoi je l'engage fortement, rien n'étant préférable, pour forcer la mémoire, au système synoptique par tableaux [1].

L'ouvrage est terminé par de nombreux exemples dans tous les tons, et par quelques interludes dont quelques-uns de M. René Vierne, charmants à lire et à étudier. Ils ont le grand mérite de prouver qu'il n'est pas besoin de se confiner dans des formes figées, pour écrire de *l'orgue d'église*, et que les harmonies modernes et l'utilisation des ressources actuelles de l'instrument s'allient à merveille à la modalité grégorienne, quand c'est une plume experte qui les met en œuvre.

F. de La Tombelle.

Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, *editio parisiensis*. Reproduction de l'édition Vaticane. Un beau volume in-8°, 5 fr. ; Paris, Société d'éditions du chant grégorien, 74 et 90, rue Bonaparte; 10, rue Cassette.

Voici enfin la réédition française si impatiemment attendue du graduel Vatican. Jusqu'ici, les églises, de plus en plus nombreuses, qui adoptent ou continuent la réforme grégorienne, et auxquelles l'édition romaine ne suffit déjà plus, étaient obligées de s'adresser aux maisons d'éditions étrangères. Nous sommes heureux d'annoncer ici cette reproduction du graduel romain faite par les éditeurs français.

1. C'est précisément dans un but analogue que notre ami et collaborateur M. Gousseau a dressé le *Tableau-résumé* donné en notre dernier numéro ; nous le publierons prochainement à part dans la nouvelle collection des *Tracts grégoriens*, que nous annonçons dès maintenant. (N. D. L. R.)

Déjà, d'ailleurs, ils nous avaient donné un graduel pratique, pour les dimanches et fêtes, augmenté des prières et lectures qu'on est assez habitué à trouver en France dans les livres de chant liturgique ; aujourd'hui, il s'agit du graduel complet, fort beau, et d'une grande netteté de notation et d'impression. Nous le recommandons, ainsi que le précédent, tout particulièrement à nos lecteurs. HENRY NOEL.

De la même Société nous avons reçu :

Officium pro defunctis, *editio parisiensis*. Reproduction de l'édition Vaticane, broché, 1 fr. — **Psaumes et cantiques notés de l'office des morts**, broché, 0 fr. 50. Les deux reliés ensemble : 2 fr. 50.
Nouvelle méthode pratique de chant grégorien, par M. A. GASTOUÉ, 1 fr. 50.

Nous donnerons prochainement une bibliographie de ces derniers ouvrages, que nous annonçons seulement aujourd'hui, en les recommandant tout spécialement.

R. P. BARGE : **Cantus pro benedictionibus SS. Sacramenti**, in-8° de 226 pages. Desclée et Cie, Tournai.

Egalement un recueil des plus intéressants que nous voulons aujourd'hui signaler, nous réservant d'en parler plus longuement d'ici à quelque temps. Ces *Cantus*, édités spécialement pour les Dominicains, ont leur place toute marquée à côté des *Variae preces* bénédictines et des *Cantus varii* des Franciscains. Ce recueil, dû au P. Barge, enrichira le répertoire des « saluts », si nombreux à notre époque.

ABBÉ H. VILLETARD : **La prière** ***Avete omnes animae*** **au petit portail de Saint-Lazare d'Avallon**, in-8° de 18 pages. Caen, imprimerie Delesques.

C'est pour nous un charme que de relire les monographies à la fois si érudites et si captivantes auxquelles se consacre trop rarement M. l'abbé Villetard. Ce petit opuscule en enrichit le nombre ; il est consacré à une curieuse antienne, dont on a par ailleurs le chant, et qui est sculptée à un portail d'église bourguignonne. Cette antienne de supplication, salutation adressée aux âmes souffrant dans l'autre vie, a été attribuée au pape Jean XII. M. Villetard, croit, et ce, nous semble-t-il, avec raison, que cette attribution est fautive. Mais pourquoi, à ce propos, dit-il : « Qui ne sait maintenant, par exemple, que le *Te Deum* est une anaphore primitive ? » Or ce n'est là qu'une simple thèse, nullement prouvée, et que les érudits bénédictins autres que son auteur sont les premiers à rejeter. A. G.

Missa pro defunctis, publiée et transcrite par Camille GRUNEWALD ; in-8° de 16 pages, Graz et Wien, librairie « Styria » ; dépôt chez Biton, à Saint-Laurent-sur-Sèvre, Vendée.

Publication très originale, où la même page donne : 1° le texte grégorien ; 2° sa transcription sur portée moderne, avec un système, à notre avis, très compliqué ; 3° la traduction allemande et française du texte.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par Dom CABROL, fascicule XVIII, in-4° de 160 pages illustrées, 5 francs. Paris, Letouzey et Ané, rue des Saints-Pères, 76 *bis*.

La savante publication de Dom Cabrol, qui rend tant de services à l'archéologie, qu'elle renouvelle parfois, et qu'elle complète toujours, contient encore, dans ce fascicule, un certain nombre d'articles intéressant l'histoire ou la pratique du chant liturgique. On y trouvera de nombreuses références aux mots *Cambridge* (manuscrits liturgiques), *Cantilène* et *Cantique* (liturgique) de Dom Leclercq, dans le savant article de Dom Cabrol sur le *Canon* de la messe romaine, dans ceux de M. Fortescue sur les *Canons* du rite byzantin et ses *Canonarques*. Signalons cepen-

dant un article incomplet, au mot *Cantatorium* : ce volume est bien synonyme de *livre graduel*, mais au sens restreint de la collection des versets de graduels, alleluias et traits.

E. Romano : **Préludes pour orgue ou harmonium**, 1 fr. — J. Marusi : **Magnificat** à trois voix mixtes et orgue, 1 fr. 85 ; parties de chœur, 0 fr. 20. — A. Mozzi : **Messe à trois voix d'homme et orgue** en l'honneur de saint Gaëtan, 3 fr. 90 ; parties de chœur, 0 fr. 30. Turin, éditions Marcello Capra.

Trois publications de valeur inégale, mais qui montrent bien comment l'Italie possède aussi une école de musique sacrée sérieuse, quoique peut-être un peu trop souvent à la suite des céciliens allemands. Nos préférences vont aux préludes de E. Romano ; le *Magnificat* est plutôt « creux ».

Nouveautés de l'édition Schwann, en dépôt au Bureau d'édition. — I. Messes. — Engel : Messe en l'honneur des SS. Pierre et Paul, à 4 voix mixtes, 2 fr. 25. — Schaefer : Messe du 5e et du 6e ton, *id*, 2 fr. 25. — Wiltberger : 1° Messe en l'honneur de S. Antoine de Padoue, pour 2 voix d'homme et orgue, 2 fr. 10. — Scorre : Messe en l'honneur de saint Joseph, pour 4 voix d'hommes, 1 fr. 35. — Manderscheid, messe « Te Joseph celebrent », à trois voix de dessus, 1 fr. 60.

II. Motets. — Sinzig : 7 motets à la Vierge, à 2 voix égales et orgue, 2 fr. 25. — Röwer : *Te Deum* à 2 voix égales et orgue, 1 fr. 10. — Plag : 10 chants au Saint-Sacrement pour chœurs à 4 voix d'hommes et 5 voix mixtes, 2 fr. 50. — Nekes : Turbes de la Passion selon saint Jean, à 4 voix mixtes, 1 fr. 35. — Esser : 10 chants au Saint-Sacrement pour 1 voix d'enfant et 3 voix d'homme, 1 fr. 35.

Epitome e graduali, en notation moderne, transcrit par Mgr F. Nekes, 5 fr. ; accompagnement du même auteur, 2 fr. (Ces transcriptions sont faites d'après les usages des églises d'Allemagne, où beaucoup de versets sont simplement récités. Convenablement rythmés, les accompagnements ont cependant, par place, des cadences à *sensibles* plutôt fâcheuses.)

Selecta opera, nouvelles publications : — N° 15 : Abbé C. Boyer, 15 motets à 2 voix égales ou 4 voix mixtes, avec accompagnement d'orgue, 3 fr. ; parties de chœur, 0 fr. 50 et 0 fr. 60. — N° 16 : F. de La Tombelle : Salut à 3 ou 4 voix mixtes, avec accompagnement et interludes d'orgue ou harmonium. — N° 17 : Ant. Lhoumeau : Choix de mélodies des psaumes de Goudimel, avec texte rythmé et accompagnement d'orgue. — Série orgue, n° 3 : Marcel Rouher : Service de vêpres pour grand orgue ou harmonium.

Cette excellente publication s'enrichit constamment de numéros intéressants. Les motets de M. l'abbé Boyer sont faciles et pieux ; le salut de M. de La Tombelle intéressera par sa forme originale, où tous les motets et versets chantés sont encadrés dans des interludes d'orgue, formant du tout une partition unique, à signaler aux compositeurs. Mais nous goûtons particulièrement dans ces derniers numéros d'abord les pièces d'orgue, pas difficiles, de M. Marcel Rouher, écrites en grande partie sur les tonalités grégoriennes, à l'exemple de celles de M. Gigout, et surtout la belle publication de M. l'abbé Lhoumeau, qui a fait un choix des plus beaux psaumes français à l'unisson, du XVIe siècle, en en retouchant ou récrivant le texte glosé qui les rendit célèbres. L'accompagnement pour orgue est presque partout la réduction au clavier de l'harmonisation vocale de Goudimel; c'est une belle et bonne œuvre, à recommander hautement.

F. Verhelst : **Missa in honorem sacratissimi Cordis Jesu**. Namur, rédaction de la *Musica sacra*.

La *Musica sacra* est une excellente revue, qui soutient les mêmes principes et suit en général la même voie que nous. Nous avons, à diverses reprises, signalé les encartages qu'elle offre à ses lecteurs.

L'encartage des derniers numéros est une messe à deux voix, signée de M. F. Verhelst — critique musical, — avec orgue. L'examen de la partition ne laisse pas soupçonner s'il s'agit de deux voix égales ou inégales, de voix de dessus ou de voix d'hommes. Il n'est, croyons-nous, pas probable que l'auteur ait en vue ces dernières : en effet, la seconde voix serait alors, de temps à autre, au-dessous de l'accompagnement, produisant avec celui-ci des croisements de basse, des quartes et autres désagréments harmoniques. L'œuvre entière, d'ailleurs, qui est un représentant du style dit « maître de chapelle », contient de notables exemples de licences qu'interdisent ordinairement les traités d'harmonie. Signalons ainsi au hasard, dans la composition de M. Verhelst : 1° des *dissonances sans résolutions*, on ne sait trop pourquoi (5e mesure du *Christe*, 4e du *Qui sedes*), ou avec résolutions défectueuses (4e mesure du *Confiteor*, au *Credo*, résolution doublée par mouvement direct sur un accord de quarte et sixte) 2° un *nombre incertain de parties* d'accompagnement : le début du *Gloria* a comme cela trois ou quatre parties alternativement, le *Qui propter* en a de quatre à sept; 3° des *sensibles descendant* sur la dominante, avec mouvement semblable des quatre voix (*tu solus Dominus*) ; 4° fait plus grave, des *octaves* et des *quintes de suite* qui semblent n'être pas particulièrement voulues (*Domine Fili ; ex Maria Virgine ; remissionem;* etc.).

On est tout étonné de rencontrer ces licences sous la plume de M. Verhelst (juge difficile en la matière), qui a voulu affirmer le rythme par un retour impitoyablement régulier des temps forts, et marquer fortement la tonalité par un emploi assez fréquent des accords de septième et neuvième de dominante, des accords de septième de sensible du mode mineur sur tonique majeure, et autres combinaisons du même genre qui dénotent son goût harmonique. Les meilleurs morceaux de cette messe sont le *Sanctus* et l'*Agnus*, dont les mesures de début, tout au moins, sont excellentes ; chose curieuse cependant, le *Sanctus*, après huit mesures très bonnes en *ré* majeur, tourne brusquement en *si* mineur, et finit en *fa* ♯ majeur. Quant à l'*Agnus*, il suit exactement la progression inverse : *fa* ♯ majeur, *si* mineur, plus une demi-phrase en *fa* ♯ mineur et une courte excursion en *mi* mineur avant de terminer les six dernières mesures en *ré* majeur, ton principal (?) de toute la messe. Cela résulte, sans doute, d'un plan tonal spécial ; les raisons qui ont décidé son auteur nous échappent toutefois : c'est bien regrettable..... pour nous.

Henry Noël.

LES REVUES (*articles à signaler*) :

Revue musicale, n° 22. — J. Combarieu : *Les éditeurs de musique* [critique très nette et très juste de certains éditeurs qui refusent la « reproduction ».] — J. Dador : *Les intervalles musicaux*. — J. Combarieu : Note sur le dernier fascicule de la *Paléographie musicale*. Fait très justement ressortir que l'expression de manuscrits ou de notations prétendument « rythmiques » est un malentendu scientifique, puisque, de l'aveu même de Dom Mocquereau, les indications données par ces mss. ne sont que des *nuances*. Or, des nuances ne suffisent pas à constituer un système rythmique, non plus qu'à appuyer une doctrine.

Bulletin de la S. I. M., n° 11. — L. Gandillot : *Euterpe ambigua* (détermination de la gamme et des intervalles). — J. Écorcheville : La musique des rois d'Angleterre (de 1500 à 1700).

Revue du temps présent (2 octobre). — Raphaël Cor : *M. Claude Debussy et le snobisme contemporain*.

Musique sacrée, nos 10 et 11. — Pédagogie musicale : *L'exécution artistique des chants : Quelques précisions nécessaires*.

Guide musical, n° 43. — May de Rudder : *Pour la propagation de Bach* [très bon article, mais incomplet en ce qui concerne Paris, où ce furent Ch. Bordes et la

Schola qui révélèrent Bach au grand public, voilà plus de quinze ans déjà, dès 1893, avec l'*Ode funèbre* et une quinzaine de cantates, sans compter les pièces instrumentales].

Rassegna gregoriana, nos 9-10. — G. Vale : *Une épitre farcie pour la fête de la Dédicace* [d'après un graduel de Cividale].

Santa Cecilia, V (125).—Encartages : Saladino : 2e *Pastorale* pour orgue; *Septembre*, chœur d'automne à 3 voix d'hommes, de Tebaldini.

Musica sacra (Milan), no 11. — L' « Onction » dans le chant grégorien.

Caecilia (Strasbourg), nos 9 et 10. — A. Moortgat : *Le chant d'ensemble à l'église.*

Musica sacro-hispana. — Revue qui s'est beaucoup développée, et contient d'intéressants articles et encartages. Nous n'y regrettons qu'une chose : c'est de voir certains rédacteurs en faire une tribune en faveur de la propagande acharnée des signes dits faussement « rythmiques ». Signalons dans les nos 3 à 6 : Dom Suñol : *Le chant espagnol du Pange lingua.* — Dom Casiano Rojo : Lettre très intéressante *sur le Congrès des Sables-d'Olonne.*

NOTA. — **Ce numéro contient la table des matières de l'année 1909. En raison de la publication du numéro spécial en mémoire de Ch. Bordes, le présent fascicule ne contient pas d'encartage.**

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Tribune de St-Gervais. — XVe ANNÉE. — *Numéro spécial*

Charles BORDES

†



†

(1863-1909)

IN MEMORIAM

Publié par ses amis de la Schola

PARIS
BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA »
269, rue Saint-Jacques, 269

1909

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

Nous avons résolu de consacrer un numéro spécial à la mémoire de Charles BORDES, notre Directeur-Fondateur. Nous avons cru ne pouvoir mieux faire qu'en nous adressant à ses premiers collaborateurs ; MM. Al. Guilmant et V. d'Indy, M. l'abbé Perruchot, M. Michel Brenet, MM. Pierre Aubry, Camille Bellaigue, J. Tiersot, F. de La Tombelle, ont bien voulu répondre à notre appel. Leurs communs souvenirs formeront la partie principale de cette plaquette commémorative. En voici le sommaire :

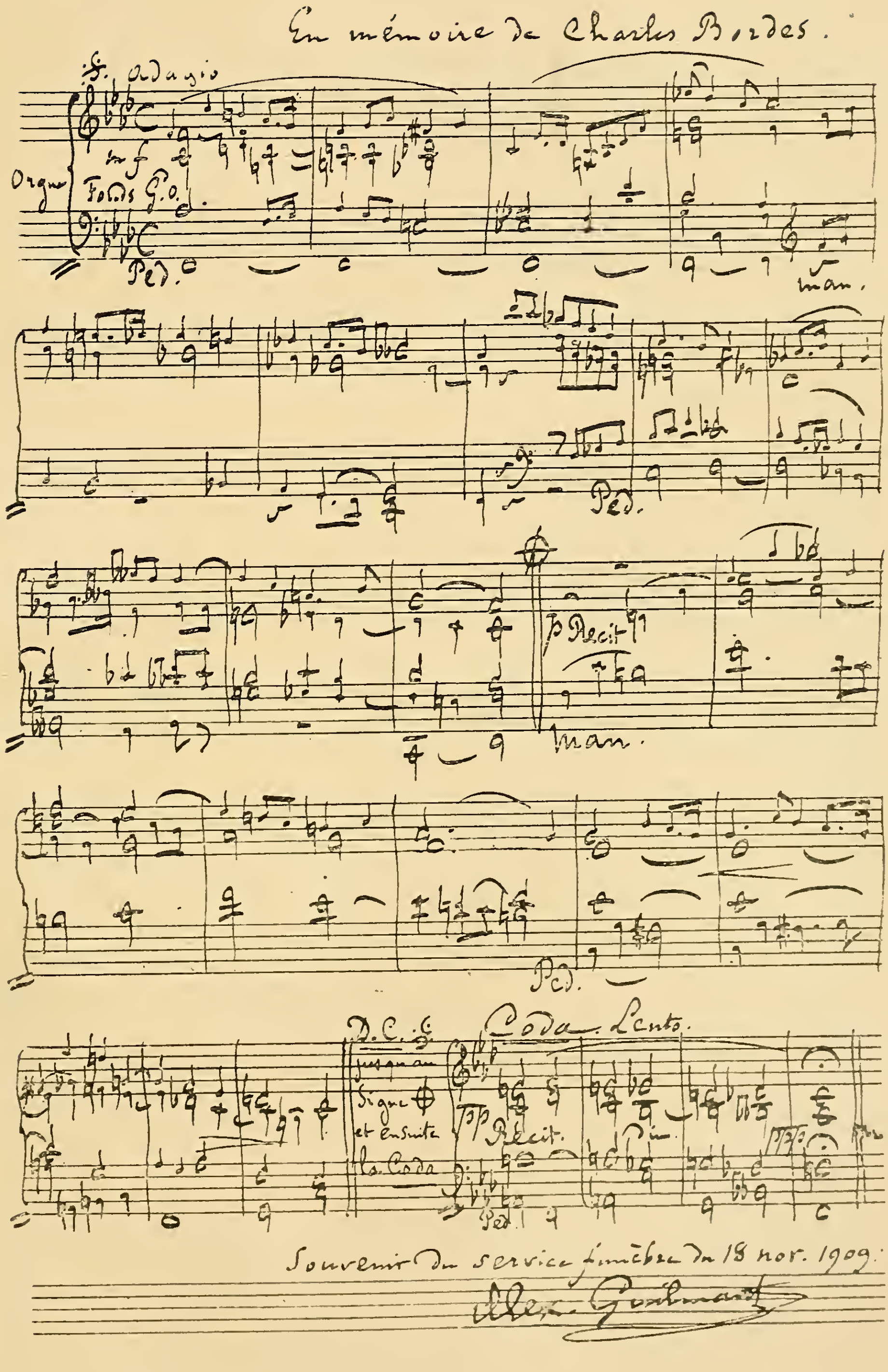
En tête, nous reproduisons le Bref adressé par S. S. le Pape Pie X à Charles Bordes, à la suite des fêtes grégoriennes de 1904.

Pius PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam benedictionem – Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, Scholam Cantorum istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis; simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque expectare, Deo adiuvante, fructus. Interea caelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die II Julii an MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

Pius PP. X


En mémoire de Charles Bordes.
Adagio
Orgue
mf
Fonds G.O.
Péd.
man.
Péd.
p Récit
man.
Péd.
D.C. jusqu'au Signe et ensuite la Coda
Coda. Lento.
pp Récit.
Péd.
dim.
Souvenir du service funèbre du 18 nov. 1909.
Alex. Guilmant

Charles Bordes [1]

Il y a bientôt vingt ans, il n'était bruit, dans le monde musical parisien, que d'un jeune maître de chapelle rêvant de ressusciter, sous les voûtes de la belle et antique église de Saint-Gervais, les harmonies sacrées du plain-chant grégorien et de la musique palestrinienne. On s'accordait à trouver hardie une telle idée, et bien peu de personnes y voyaient de particuliers motifs de s'en réjouir.

A part, en effet, ceux qui s'étaient rendus à Solesmes entendre chanter les Bénédictins sous la direction de Dom Pothier, à part les habitués de quelques rarissimes chapelles, qui donc pouvait se flatter de connaître le vrai chant grégorien ? Et, dans l'ordre de la musique polyphonique, si l'on excepte les rares auditeurs de certaines messes des maîtrises de Langres et de Moulins, ou des élèves de l'école Niedermeyer, combien avaient assisté à l'exécution d'œuvres *a cappella* ?

Quel était donc ce nouveau maître de chapelle voulant ainsi remettre en pleine lumière les noms de saint Grégoire, de Palestrina, de Bach, qu'on n'apercevait plus que dans l'éloignement d'une auréole légendaire ?

Charles Bordes, né [2] sur le sol de la Touraine, ce « jardin de la France », en 1863, passa une enfance et une adolescence heureuses et sans souci. Il était élève d'une école célèbre, celle des Dominicains d'Arcueil, si je ne me trompe, lorsqu'un brusque revers le priva à la fois de son père et des ressources que la fortune lui avait départies.

Quelle voie s'ouvrirait devant lui ? Il l'ignorait ; mais, s'étant mis à un travail régulier et modeste, l'audition hebdomadaire des grands concerts parisiens lui révéla sa vocation. D'ailleurs, il était préparé déjà, par la première éducation maternelle, à recevoir la grâce musicale : Mme Bordes avait eu des succès dans tous les salons, au temps de l'Empire, par les romances de sa composition, dans un genre alors fort à la mode.

Bientôt, Ch. Bordes, sans abandonner son travail, devenait l'élève de Marmontel pour le piano, de César Franck pour la composition ; peu de temps après, il voulut voler de ses propres ailes.

Esprit croyant, il avait dessein, dès ce moment, de se consacrer particulièrement à la musique religieuse ; la place, modeste, de maître de chapelle-organiste de Nogent-sur-Marne s'étant trouvée vacante, il

1. Article reproduit avec l'autorisation gracieuse de la *Croix illustrée*.
2. A la Roche-Corbon, près de Vouvray, 12 mai 1863.

l'accepta. Son curé, M. l'abbé Ferdinand, devenu depuis archiprêtre de Saint-Denis, remarqua vite le talent de Bordes, et s'offrit de lui-même à l'aider, si quelque poste se présentait dans une église de Paris, afin de l'obtenir.

C'est alors que, s'enflammant pour le charme de la vieille mélodie populaire, si proche souvent du chant grégorien, Bordes demanda et obtint une mission dont le résultat fut publié avec la collaboration de M. le Dr Larrieu, dans les *Archives de la tradition basque*. Le pays basque le prit tout entier et captiva sa vie d'artiste : là s'écoulèrent la plupart de ses jours libres et s'ébauchèrent ses projets.

En 1890, l'organiste de Nogent était présenté au vénérable curé de Saint-Gervais, M. le chanoine de Bussy, et agréé comme maître de chapelle de cette paroisse ; son nouveau curé lui laissait carte blanche pour organiser dans son église l'exécution des chefs-d'œuvre de la musique sacrée.

Ch. Bordes, toutefois, ne connaissait guère de cette musique que le mouvement contemporain, ou à peu près ; ses premières auditions furent consacrées à César Franck, son angélique maître, à Schumann, auquel celui-ci tient par tant de liens, à Schubert. Mais, entre temps, épris, par le peu qu'il en connaissait, de l'art des anciennes écoles, Bordes fut émerveillé lorsqu'elles lui furent révélées par un confrère d'une paroisse voisine, M. l'abbé Perruchot, nouvellement maître de chapelle des Blancs-Manteaux, dont la maîtrise fut le modèle et l'initiatrice de tant de musiciens.

Je me rappelle les premières impressions que j'y eus moi-même, peu de temps après, lorsque M. Perruchot m'entr'ouvrit les pages de cette belle musique, alors que, « auditeur » au Conservatoire, je n'en connaissais que de vagues échos, une messe écourtée de Palestrina et les « turbes » de Vittoria, telles qu'on les exécutait, hélas ! en diverses églises parisiennes. Je comprends que l'âme si foncièrement artiste de Bordes s'en soit enthousiasmée ; avec son impétuosité coutumière, il projeta immédiatement l'exécution intégrale et entièrement *a cappella* des célèbres pièces à deux chœurs de la chapelle Sixtine : le *Stabat* de Palestrina et le *Miserere* d'Allegri. Ce fut un succès considérable obtenu avec des éléments hétérogènes, amateurs, professionnels, enfants des écoles.

Devant un tel succès, Bordes pensa à préparer dès lors la Semaine Sainte de l'année suivante (1892), avec la même ordonnance qu'elle garda les autres années, c'est-à-dire à la base l'*Office liturgique*, en plain-chant grégorien. Car, il faut le dire bien haut et le répéter, ce fut toujours subordonné aux règles mêmes de l'Eglise que Bordes édifia son œuvre : et c'est aussi cette même base qui fit la force de la Schola. L'idée liturgique, c'est, en effet, l'idée d'ordre : et rien de ce qui est inordonné ne peut mériter le nom d'artistique.

A l'heure actuelle, et qu'on le veuille ou non, le mouvement de réforme lancé par Bordes est partout répandu. Il a été l'homme nécessaire.

Vous l'avez remarqué : à de certaines époques, il y a dans l'air comme des idées flottantes, émises de-ci, de-là ; il se trouve en général, à point donné, un homme, ordinairement un seul, qui, incarnant en lui le génie de ces idées, en devient comme le centre. Dans le creuset de l'activité humaine, il se forme au moment voulu un cristal vital et intelligent, autour duquel la masse entière prend, de plus en plus dense, à mesure qu'elle se serre près du noyau initial. De tous côtés, elle diffuse sa force et sa radiation. Dans le domaine de la musique d'église, Bordes fut ce cristal pur, suscité sans doute par la Providence pour porter le signe de ralliement, pour indiquer le chemin à suivre à ceux qui, confusément ou avec perspicacité, aspiraient à la réforme d'un art vicié dans ses applications.

Or, il semblait que tout marquât, lorsque la vocation de Ch. Bordes se révéla, le moment et les circonstances où devait se produire cette cristallisation. D'une part, plus de véritable tradition, rien que des routines, dans la pratique de la musique d'église ; plus aussi d'art vivant ; les compositions, les plus à la mode, de Gounod, naguère idolâtrées de tous, et maintenant désuètes, en sont bien la preuve. Le plain-chant était, presque partout, massacré ; les cantiques en langue vulgaire rabaissés au niveau des « beuglants » du jour.

Évidemment, il y avait des révoltes ; de bonnes volontés avaient tenté de secouer le joug routinier. Mais elles restaient isolées ; le cercle étroit de leur influence, ou même la sphère restreinte de production musicale qu'elles envisageaient, étaient un obstacle irrémédiable à leur succès. Dès la restauration du chant grégorien à Solesmes, par Dom Pothier, vers 1880, des prêtres, des religieux zélés, de plus en plus nombreux, s'efforçaient de répandre les bienfaits de cette restauration bénédictine. Toutefois, pour la plupart, une certaine formation d'école avait fait défaut ; les plain-chantistes ne parlaient pas la même langue que les musiciens, et on ne se comprenait pas.

Ailleurs, au contraire, un goût musical éclairé était ignorant de ce qui concernait la restauration du plain-chant, ignorant aussi de ce que demandait la convenance réciproque de ces deux arts — de ces deux formes d'un même art — avec la liturgie. Les meilleurs compositeurs ou auteurs des recueils de cantiques ne connaissaient de cette branche, eux aussi, que les genres de productions auxquels ils étaient accoutumés.

Et voici que Charles Bordes, fortement élevé à l'école de César Franck, avec une formation musicale vigoureusement charpentée, devient maître de chapelle, et que le sens de la liturgie lui est ouvert. Il est appelé à s'occuper d'une mission artistique en pays basque, et la beauté de l'antique chant populaire lui est révélée. On lui fait connaître la réforme bénédictine, et il est émerveillé de la parfaite concordance qu'elle présente avec le reste de l'art musical sérieux, avec ces maîtres palestriniens qu'il n'avait d'abord fait qu'entrevoir, et dont les premières auditions l'enflamment de toute l'ardeur d'un néophyte. Joint à tout cela, le tempérament extraordinaire d'un apôtre véritable de son art, voilà le tableau de Bordes musicien.

N'est-ce pas dire qu'il était prédisposé tout particulièrement à rallumer le flambeau éteint, à réveiller le sens de la musique sacrée chez tous ceux que leur charge obligeait, à grouper autour de lui ces volontés éparses, ces idées diffuses, dont j'ai parlé, pour les constituer en groupe compact ? Honneur à ceux qui surent distinguer dans Charles Bordes l'homme qui correspondait à un tel programmme, qui surent l'aiguiller dans la voie pour laquelle il était fait.

C'est là tout le secret de la grande et principale fondation de Bordes, la *Schola Cantorum,* qui lui valut un bref si élogieux et si touchant de Pie X à son avènement.

C'est là ce qui nous groupa autour de lui, autour du drapeau qu'il éleva, et dont la devise fut consignée dans les fameux quatre articles, *Credo* des fondations de Bordes : 1° *Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant* ; 2° *la remise en honneur de la musique dite palestrinienne* ; 3° *la création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie* ; 4° *l'amélioration du répertoire des organistes.*

La première réunion de la Schola eut lieu le 6 juin 1894 ; l'Ecole était inaugurée le 15 octobre 1896.

Dès lors, la Schola fut organisée et ne chercha plus qu'à se développer. A l'extérieur, Ch. Bordes dirigeait ses *Chanteurs de Saint-Gervais* en voyages de propagande pour la bonne cause à travers la France entière, avec quelques pointes à l'étranger ; entre les voyages, il prenait la direction de l'Ecole et de ses publications. Telle fut sa vie pendant des années, jusqu'au jour où un travail écrasant le terrassa, et où sa santé l'obligea de se retirer dans le Midi, il y a trois ans.

Mais là encore il n'était pas inactif : la fondation de la Schola de Montpellier et quelques publications nouvelles en sont la preuve. Et c'est encore en revenant de Nice à Montpellier, au cours d'une préparation de concert, qu'une mort subite et imprévue le surprit à Toulon, chez des amis près desquels il s'était arrêté le lundi 8 novembre dernier, octave de la fête de la Toussaint, en laquelle il avait une dernière fois dirigé ses chanteurs à l'église Saint-Gervais.

Tel est, en raccourci, le plan d'une vie prodigieusement remplie. Ch. Bordes ne vivait pas que pour lui-même : il vivait plus encore pour l'art religieux, et tout, chez lui comme chez ceux qui l'entouraient, devait être subordonné à cet idéal.

C'est le même idéal qui nous rassembla tous, amis de la toute première heure, collaborateurs qui répondirent à son appel, élèves qui firent rayonner par tout notre pays le flambeau de la musique, de la vraie musique de l'Eglise.

C'est du fond de notre cœur, de tout notre cœur, qu'en souhaitant à Bordes d'être reçu dans la cité sainte par ses protecteurs naturels, nous dirons, en paraphrasant la liturgie : que saint Grégoire le Grand et sainte Cécile viennent à ta rencontre ; que tous les musiciens qui se donnèrent à l'Eglise t'introduisent dans la Jérusalem céleste, où il n'y a plus de douleurs ; qu'ils intercèdent pour toi près du Juge suprême pour

les faiblesses auxquelles tout homme a pu succomber. Et c'est en toute vérité que nous pouvons redire humblement à Dieu, pour notre ami défunt, la touchante supplication des obsèques :

N'oublie jamais, Seigneur, l'âme de ton serviteur, qui a cru et espéré en toi, suprême Idéal et suprême Beauté.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

La place de Bordes dans l'enseignement musical

Le fondateur de la *Schola Cantorum* n'est plus.

Charles Bordes vient de mourir à 46 ans...

C'est à dessein que je donne ici à notre ami tant regretté ce titre de fondateur de la *Schola*, car, s'il voulut faire au maître Alexandre Guilmant et à celui qui écrit ces lignes, l'honneur de les associer à son œuvre, c'est bien à lui, et à lui seul, que reviennent l'initiative et l'audacieuse mise en pratique de cette idée : création d'une école dans laquelle le respect de l'Art serait l'unique mobile, et où tous seraient au service de la Musique et non point — comme dans la plupart des Conservatoires — la Musique au service de tous.

Sans ressources personnelles, armé seulement de son énergie et de sa foi artistique, Charles Bordes, avec cette puissance de séduction qui n'appartient qu'aux apôtres, sut attirer à ses côtés des collaborateurs dévoués qui restèrent ses amis, et il parvint ainsi à asseoir sur des bases solides l'œuvre que beaucoup croyaient une utopie ou un rêve : un enseignement de l'Art musical fondé sur les saines traditions latines *d'ordre et de clarté* dont notre esprit français ne peut se départir sans tomber, d'un côté dans l'académisme conventionnel, de l'autre dans l'incohérence.

Ce fut Bordes qui, le premier, alors que l'enseignement officiel de la musique ne se réclamait que des opéras bâtards du XIXe siècle, eut l'idée — qui paraît cependant si simple — de commencer l'éducation musicale des chanteurs et des compositeurs par les principes si féconds du chant grégorien, de la polyphonie palestrinienne et de nos drames lyriques français du XVIIIe siècle, dont il avait également été le premier à remettre en lumière les textes oubliés ; car il savait bien, et ses collaborateurs avec lui, que seuls les esprits qui ont longuement étudié leur art dans toutes ses manifestations, depuis les plus anciennes, sont suffisamment armés pour entreprendre la lourde tâche du défrichement des terrains artistiques non encore exploités, en un mot, pour *faire du nouveau*. Et c'est ainsi que naquit cette *Schola Cantorum*, qui, en ses treize années d'existence, a déjà produit un si grand nombre de

véritables artistes, tant exécutants que compositeurs conscients et respectueux de leur art.

Si Charles Bordes fut un puissant initiateur et un fécond remueur d'idées, il ne fut jamais un « arriviste »...

Avec tout ce qu'il fit — et si efficacement — en faveur de l'Art, et avec bien plus de titres que certains à la gratitude des vrais artistes, il ne tenta jamais de briguer un fauteuil à l'Institut... et le gouvernement de la République négligea d'attacher à la boutonnière de ce créateur d'une œuvre éminemment sociale et française, le ruban distinctif qu'il prodigue actuellement à ses valets...

Non ! Charles Bordes ne fut point un « arriviste » ; et en ce temps d'ambitions serviles qu'a produit le « tout à l'État », il est beau, il est consolant de voir un artiste puiser dans son amour pour les autres et dans son enthousiasme pour l'Art, la force de créer des œuvres indépendantes et durables. A un poste lucratif et de tout repos, qu'il aurait pu facilement obtenir dans l'enseignement patenté, Bordes a préféré l'activité du combattant.

Et il est mort à la peine...

Mais, après lui, son œuvre reste vivace, et, si nous pleurons l'ami si cher et l'artiste si ému qui a écrit les *Trois Vagues* et ses dernières mélodies, nous ne faillirons pas à la tâche qu'il nous a laissée de mener à bien son œuvre la plus aimée, nous réchauffant au souvenir de l'ardent amour pour l'Art et de la ferveur enthousiaste de l'apôtre.

VINCENT D'INDY.

Charles Bordes et la musique religieuse

Le nom seul de cette *Revue*, où quelques-uns des admirateurs et des amis de Charles Bordes viennent aujourd'hui lui rendre hommage, évoque à la fois l'idée maîtresse de son œuvre et le lieu même, à jamais consacré, qui la vit, durant dix années, s'accomplir. Une « Tribune », le mot et la chose, avilis par la politique, reprennent à l'église leur beauté. Quel musicien, visitant la chapelle Sixtine, s'arrêterait sans mémoire et sans émotion devant la *Cantoria*, le petit balcon aux colonnettes de marbre et d'or ! Nous-même, encore plus ému peut-être, le 18 novembre, à Saint-Gervais, pendant le service funèbre qu'on célébrait pour Charles Bordes, nous levions les yeux vers la tribune où résonnaient en son honneur les chants, ses chants, qu'il ne dirigera plus. Alors un mot de Beethoven, un mot sublime, revenait à notre souvenir : « Mon royaume est dans l'air. » Et nous nous disions que du haut de cette galerie aérienne, dans l'atmosphère de ces nefs, Bordes

avait, sinon créé, du moins rétabli, pour nous l'ouvrir à tous, un royaume sonore que nous ne connaissions pas avant lui.

Quand je dis : nous, je parle d'abord des gens de notre âge. Mais ceux de la génération précédente étaient-ils si nombreux à savoir, des grands musiciens de la polyphonie vocale, autre chose que les noms, quelques noms ? On assure que César Franck lui-même, jusqu'aux dernières années de sa vie, ignora l'œuvre palestrinienne. Alors, je ne sais quel romancier pouvait se permettre, sans ridicule et sans contradiction, de faire chanter dans un salon, par une de ses héroïnes, un « air » de Palestrina. Personnellement enfin, si je remonte à vingt-cinq ans en arrière, je me souviens qu'après avoir entendu par hasard, en Allemagne, une messe du vieux maître, je ne sus trop qu'en penser, et que, pour en parler, pour en écrire surtout, j'éprouvai plus d'embarras encore.

Le chant d'église *a cappella*, c'est-à-dire à peu près trois siècles (xve, xvie, xviie), et trois races (les Gallo-Belges, les Italiens et les Espagnols), tel fut le mode de l'idéal que Bordes, l'ayant découvert, ou retrouvé, nous révéla d'abord.

Mais un autre, qui touche à celui-là, dont celui-là n'est que la suite et ne doit, ou ne devrait être à l'église que l'auxiliaire, ne pouvait le laisser indifférent. Cette forme, la plus ancienne, la plus pure et la plus religieuse de l'art religieux, avait déjà dans les fils de saint Benoît ses gardiens et ses apôtres. Bordes s'engagea sous leur bannière, et la réforme ou la restauration bénédictine ne rencontra pas un plus fidèle et plus dévoué serviteur. Entre la monodie primitive et la polyphonie de la Renaissance, il comprenait le rapport et la hiérarchie même. C'est qu'avec l'amour de son œuvre, Bordes n'en eut jamais l'amour-propre. Les maîtres les plus siens ne lui paraissaient pas les seuls. Au contraire il semble bien que, sans l'abaisser, il ait de plus en plus incliné le chant *alla Palestrina* devant le plain-chant, et qu'il finit par leur donner à tous deux, dans son goût et dans son admiration, la place respective qu'ils occupent à la fois dans l'ordre de l'histoire et dans celui de la beauté.

Là ne se bornèrent point les bienfaits religieux de Charles Bordes envers son temps et son pays. Par lui, nous fûmes initiés, ou ramenés, à des chefs-d'œuvre d'un autre genre encore, chefs-d'œuvre non plus d'église, mais seulement sacrés. Cantates, oratorios, « concerts spirituels », qui dénombrera les trésors dont Bordes accrut la somme de nos connaissances et de nos émotions ! Il interrogeait toutes les nations, toutes les époques, et elles lui répondaient toutes. Un jour, il nous révélait Schütz, et le lendemain Carissimi. Nous surprenions avec lui, dans l'œuvre mystique de Jean-Sébastien Bach, les secrets entretiens de l'âme et de Jésus. Que dis-je, il ne permettait plus à la France de s'ignorer elle-même, et c'était pour nous un honneur imprévu que de trouver des échos de la Bible et de l'Evangile dans les chœurs d'*Esther* et dans ceux d'*Athalie*, de Moreau, dans le *Renoncement de saint Pierre*, de Marc-Antoine Charpentier. En vérité, Bordes vient à peine de mourir, que nous mesu-

rons mieux l'horizon qu'embrassa son regard, « et les siècles obscurs » — mais éclairés par lui — « devant *nous* se découvrent. »

Il eut plusieurs façons d'y porter la lumière. La première, et la plus efficace, était son interprétation. Quelqu'un l'a dit : « Le grand mérite de Saint-Gervais n'est pas tant d'avoir exécuté les œuvres des maîtres en toute perfection, que de les avoir rendues vivantes [1] ». Rien de plus juste. Musique palestrinienne ou grégorienne, et généralement toute musique, on eût dit que Bordes la vivait, et qu'il en répandait, qu'il en communiquait la vie. Sous sa direction, les œuvres de la polyphonie vocale qui nous auraient paru sans lui le plus vagues, semblaient prendre un corps, tant il leur donnait de plastique et souple beauté. Mais surtout comme il les animait ! De quelle intelligence, et plus encore, de quel amour! Il avait compris ce mot du philosophe, que le véritable style n'est pas habitude de l'esprit, mais de l'âme, et ses maîtres favoris ayant écrit dans ce style, c'est dans le même aussi qu'il les interprétait.

Afin de mieux assurer leur gloire, à l'exécution de leurs chefs-d'œuvre il en ajouta la publication. Telle fut l'origine de ce précieux répertoire : l'*Anthologie des maîtres religieux primitifs*. Ce n'était pas encore assez pour une propagande, pour un apostolat que Bordes voulait universel et continu. Il fallait un journal, une *revue*, et vous êtes, lecteur, en train de la lire. Ainsi la fonction chaque jour accrue, créait chaque jour un organe nouveau. Maître de chapelle, éditeur, écrivain, Bordes se fit même orateur, ou conférencier. A travers la France, étonnée d'abord, puis attentive, il emmenait les *Chanteurs de Saint-Gervais*, portant partout avec eux le double enseignement de la parole et de l'exemple. Il le présentait, que dis-je, il l'imposait à ceux-là mêmes qui paraissaient le moins aptes à le recevoir. Dans un coin du vieux Paris, à l'Exposition universelle de 1900, les *Chanteurs de Saint-Gervais* eurent leur chapelle. Elle était de carton, mais pendant les six mois que dura la grande foire, soixante mille personnes en franchirent le seuil, pour écouter, ne fût-ce qu'un instant, les *Petites Heures de Saint-Julien des ménétriers*. Dans l'excellent ouvrage que nous citions plus haut, véritable précis historique de la vie de Charles Bordes et de son influence, l'auteur a dressé une « carte de propagande du chant religieux en France, par les *Chanteurs de Saint-Gervais* et la *Schola*, de 1895 à 1902. » Toutes les villes visitées, j'allais dire évangélisées, figurent là, marquées de rouge, comme ces demeures fidèles, qui, pendant la nuit d'Egypte et sur le passage de l'ange de colère, portaient le signe du Seigneur.

Ainsi les chefs-d'œuvre avaient reparu, la doctrine était définie. Les uns désormais possédaient leurs interprètes; ni les maîtres, ni les disciples ne manquaient à l'autre. Une école devait s'ensuivre : elle se fonda. Ce n'est point ici le lieu de faire l'histoire, encore moins le panégyrique de la *Schola Cantorum*. Il suffit d'en rappeler l'origine et

1. *Dix années d'action musicale religieuse. — Les Chanteurs de Saint-Gervais. — La Schola Cantorum*, par M. René de Castéra.

le premier objet, lequel ne fut que la restitution et le triomphe, dans la musique, du véritable idéal religieux.

Bordes, en le rétablissant, a bien mérité de la religion et de la musique.

L'un des plus grands services, le plus grand peut-être, qu'on puisse rendre à la musique moderne, éprise de symphonie instrumentale jusqu'à l'ivresse, jusqu'à l'égarement, ne serait-ce pas de la rappeler au respect, à l'amour de la voix, ou des voix ? Or il apparaît suffisamment, sans y insister, que ce rappel est la mission, ou le privilège, du chant grégorien et du chant *alla Palestrina*. Le premier est mélodie, et par là source d'une autre et non moins salutaire influence; le second est polyphonie. Mais, pour élément, pour matière unique et commune, ils ont tous les deux la voix. Celle-ci, lorsque Bordes parut, était l'objet de notre dédain, ou de notre oubli. Il nous présenta les chefs-d'œuvre du passé non seulement comme des reliques, mais comme des exemples de beauté vocale. Parmi tant de leçons que notre musique méritait alors, il n'y en avait pas de plus nécessaire. Hélas ! il n'en est pas jusqu'à présent de moins suivie.

Les croyants, autant que les artistes, garderont et béniront la mémoire de Charles Bordes. Il a purifié la musique religieuse, et cette musique tout entière. Soit dans le genre sacré, soit dans le genre liturgique, il n'a peuplé notre esprit et notre souvenir que de nobles, graves et vraiment saintes représentations. Sous quels traits, sous quelles espèces sonores apparurent, grâce à lui, certaines figures de la Bible ou de l'Evangile, le mauvais riche ou la fille de Jephté, pour n'en citer que deux au hasard, c'est ce qu'il faut demander aux auditeurs ou seulement aux lecteurs des « Histoires sacrées » de Carissimi. Rappellerons-nous des scènes et des personnages plus augustes encore, Madeleine et le Sauveur lui-même ? Rien qu'à prononcer leurs deux noms, j'évoque leur sublime rencontre, dans ce chef-d'œuvre entre les innombrables chefs-d'œuvre de Schütz qu'on nomme le *Dialogo per la Pascua*. Il y a quelque vingt ans, par un matin d'hiver, Bordes me le fit entendre pour la première fois. Je revois la salle de la maîtrise, ou, comme on disait naguère, la « psallette » de Saint-Gervais, une mansarde voûtée et gothique, appliquée aux flancs de la vieille église. L'heure passée en ce réduit sacré, devant un pauvre harmonium à bout de souffle, fut une de ces heures matinales dont un proverbe allemand dit qu'elles ont de l'or sur les lèvres (*Morgenstunde hat Gold in Munde*). Entre le sanctuaire et nous il n'y avait que l'épaisseur d'une muraille et, tandis que se déroulait le sublime dialogue, nous crûmes sentir deux fois, dans le temple prochain et dans le génie du vieux maître, le voisinage de Dieu.

Oui, c'est Dieu même que Bordes nous a rendu plus sensible dans les sons ou par les sons, redevenus dignes de Lui parler de nous et de nous parler de Lui : *Caput artis decere*. Bordes a ramené l'art religieux aux convenances suprêmes. Il a rétabli dans son éminente dignité la musique du culte et de la prière. « Je ne prie pas pour le monde, » a dit le Christ. Nous avons appris, ou rappris, d'un artiste chrétien à ne

pas prier comme le monde, comme le monde, malgré des ordres souverains, s'obstine et s'obstinera peut-être longtemps encore à prier. Bordes lui-même, plutôt que d'attendre ces ordres, avec une docilité pour ainsi dire prophétique, les avait prévenus. Le *motu proprio* du 22 novembre 1903 ne trouva rien à reprendre en son œuvre, rien à y ajouter, et le Bref accordé par le Saint-Père en 1904 à cet ouvrier d'avant la première heure, le récompensa d'avoir deviné plutôt que d'avoir obéi.

Artiste chrétien, disions-nous. Et qui donc hésiterait à le nommer, à l'honorer ainsi ? Comme il avait le sentiment, ou « le génie du christianisme », il en pratiquait les vertus. Humble sincèrement, pauvre avec délices, mais avec magnificence, oublieux et désapproprié de lui-même, sa foi souleva des montagnes, et la fermeté de son espérance n'eut d'égale que l'ardeur de sa charité. L'autre jour, à l'église, nous suivions en esprit l'Oraison dominicale, que le prêtre, tout bas, récitait à son intention. Et nous songions que d'abord il a vraiment sanctifié le nom du Père qui est aux cieux. Dans le domaine ou dans l'ordre esthétique, il a tout fait pour que Son règne arrive. Parce qu'il ne demandait au Seigneur que le pain quotidien, celui-ci du moins ne lui manqua jamais. Comme il pardonnait à ceux qui l'avaient offensé, Dieu lui pardonnera ses offenses, et par lui, pour lui, tous les vœux du *Pater* se seront accomplis.

Camille Bellaigue.

L'Action palestrinienne de Charles Bordes

Que sont dix-huit années, au regard de l'histoire ? Pas même ce que Maeterlinck a nommé « un clin d'œil du temps ». Combien lointaine pourtant, dans la mobilité de notre courte vie, apparaît une date si proche ! Combien, autour de nous, se sont creusés de vides et levées d'espérances nouvelles, depuis cette journée du 26 mars 1891 où pour la première fois Charles Bordes éveilla sous la nef de Saint-Gervais les échos endormis de l'art palestrinien ! Dans la foule que la « réclame », pour une fois, du moins, bienfaisante, de certains journaux, avait en cet après-midi de jeudi saint dirigée vers la vieille église, se mêlaient à des amateurs friands de sensations nouvelles, quelques musiciens anxieux d'éprouver l'effet produit, à l'audition, par les œuvres dont la lecture muette faisait l'objet de leurs études. Car ils ne se sentaient renseignés ni par le retour assez rare d'une pièce ou deux, toujours les mêmes, sur les hiératiques programmes de la « Société des concerts », ni par les timides et ternes exercices d'élèves de l'école Niedermeyer ; et bien

peu d'entre eux seulement avaient entendu dire qu'en des églises de province, à Langres, à Moulins, peut-être ailleurs encore, sans que l'on en sût rien, une lueur brillait, par intervalles, de ce qui avait autrefois éclairé tout l'horizon musical catholique.

Lors donc que du haut des deux tribunes qui couronnent, en se faisant face, le transept de Saint-Gervais, descendirent les profondes harmonies du *Stabat mater* de Palestrina et la supplication du *Miserere* d'Allegri, ce fut, pour presque tous les auditeurs, la révélation d'un monde de beautés inconnues ; ceux qui, sachant déjà, attendaient, y virent quelque chose de semblable à la résurrection rêvée d'un être cher. Plus d'un, qui la veille ignorait le nom même du jeune maître de chapelle, mit en lui l'espoir, et bientôt la conviction, d'un réveil de l'art palestrinien dans les églises de France.

L'effort de Bordes s'affirma, plus étendu et plus hardi, l'année suivante. Encouragé par ses amis, approuvé ou autorisé par un curé clairvoyant, entraîné par une ardeur qui n'avait pas besoin d'aiguillon, il sut en peu de mois réunir et former un chœur et un répertoire, dont la semaine sainte de 1892 marqua tout à la fois le début et le triomphe. Non seulement dans la *Missa brevis*, dans les *Improperia*, le *Stabat mater*, le *Sicut cervus*, le *Magnificat*, nous vîmes resplendir en une auréole mystique le génie de Palestrina, mais nous pûmes comparer des motets de Bach à ceux de l'école romaine, des versets du *Miserere* de Josquin Deprés à ceux de Gallus et d'Allegri, des répons de Vittoria à ceux que l'on attribuait alors à Palestrina, et qui ont été depuis restitués à Ingegneri. La diversité des œuvres présentées montra quelles ressources infinies contenaient les moyens si simples, si austères, et si restreints en apparence du style *a cappella* ; et ceux qui, à cette époque, rapportaient à un seul homme toutes leurs préoccupations musicales, se souvinrent, pour étayer d'un jugement infaillible leurs vues hésitantes, que jadis Richard Wagner avait montré en Palestrina « l'apogée et la perfection suprême de la musique catholique d'église ».

Un succès brillant et immédiat récompensait donc Charles Bordes. Mais ce succès, que d'autres se fussent contentés de mettre en exploitation régulière, ne pouvait suffire longtemps à sa foi agissante, à son extraordinaire activité, à son infatigable esprit d'initiative. Avec un grain de vérité autant qu'avec une pointe de malice, on devait dire de lui qu'il avait « une idée par jour ». Bientôt il étouffa dans Paris, la grande ville, et, tantôt avec la totalité et tantôt avec un groupe des « Chanteurs de Saint-Gervais », il commença la série de voyages qu'il appelait ses « voyages de propagande », et au cours desquels, dans les églises, dans les salles de concert ou de théâtre des provinces de France et des pays limitrophes, il répandait la connaissance du répertoire polyphonique vocal, sacré et profane ; il s'aidait, il se faisait aider de conférences et d'articles de journaux, et il laissait partout après lui une traînée de confiance et d'enthousiasme.

Qui donc l'a comparé à un Bénédictin ? On se trompait d'habit. Son genre de labeur n'était pas le travail patient et silencieux du moine qui

explore, déchiffre, recueille les documents originaux, et qui élève, pierre à pierre, le monument de vérité. Bordes était le « Frère prêcheur » qui divulgue la parole de vie, qui harangue, convainct et convertit les foules. Brandissant, en guise d'évangile, la *Messe du Pape Marcel*, il menait sa petite armée de volontaires et de catéchumènes à la croisade contre les *Ave Maria* mielleux et les *O salutaris* hypocrites. S'il n'a pas partout pourfendu les outres vides et renversé les idoles que l'intérêt matériel des uns et la béate ignorance des autres s'entendaient pour défendre et souvent pour rétablir après son départ, du moins a-t-il ouvert toutes grandes, aux pèlerins du grand art, des portes que désormais l'on ne pourra plus verrouiller.

La publication de l'*Anthologie des maîtres religieux primitifs*, dont on allait chercher les premières livraisons dans une échoppe de la rue François-Miron, fut l'accessoire efficace de la propagande active de Bordes. Sans doute, les pièces qu'il y publiait avaient, à peu d'exceptions près, toutes été maintes fois imprimées. En Allemagne venaient de paraître les derniers in-folio de l'édition monumentale des Œuvres complètes de Palestrina. Celles des maîtres espagnols et celles de Roland de Lassus reparaissaient pareillement en éditions somptueuses, que leur étendue, leur prix, et leur rigueur scientifique, destinaient aux rayons des bibliothèques et nullement aux pupitres des maîtres de chapelle. Il fallait, pour assurer l'adoption du répertoire palestrinien dans le plus grand nombre possible d'églises ou de sociétés de chant, en donner une fois de plus une édition pratique et, par conséquent, populaire, où les pièces choisies fussent notées dans les clefs usuelles et dans des registres commodes, avec des signes de mouvement et de nuances et des « conseils d'exécution » propres à les préserver des contre-sens et des interprétations fantaisistes. A mesure que ses lectures et les indications, sans cesse par lui provoquées, de ses amis, révélaient à Charles Bordes une œuvre belle, pure, intéressante, il s'empressait à l'étudier, à l'introduire dans le répertoire de ses chanteurs et dans les volumes de son *Anthologie* et de ses *Concerts spirituels*. Une vive sensibilité lui faisait, du premier regard, deviner toute la beauté renfermée dans quelques pages jaunies, et réaliser en pensée l'effet de leur exécution. Le souvenir nous est présent, devant sa tombe à peine fermée, de la joie qu'il témoigna en lisant dans les manuscrits le *Reniement de saint Pierre* de Charpentier, et le *Peccator, ubi es ?* de Du Mont, un jour que, pour les lui faire connaître, nous lui avions proposé de venir nous rejoindre à la Bibliothèque Nationale.

Il s'oubliait lui-même, dans son zèle à rénover le culte des maîtres et à *servir* la cause de la « seule vraie musique religieuse catholique » ; il oubliait son avenir de compositeur ; qui oserait dire qu'à cause de cela, son nom disparaîtra de notre histoire artistique, de notre histoire religieuse ? La semence qu'il a recueillie dans les héritages anciens, et qu'il a jetée à pleines mains, n'était pas de celles d'où germe en une saison la récolte abondante et sûre des épis qu'on rentre à l'automne ; c'est à la longue que s'enracinent les chênes et que la forêt l'emporte

sur la friche. Bordes ne verra pas grandir les arbres qu'il a plantés. Ceux qui se reposeront à leur ombre se souviendront de son exemple et pourront bénir son labeur.

MICHEL BRENET.

Charles Bordes et la Renaissance des Études musicologiques en France

La fin prématurée de Charles Bordes a fait éclore dans tous les périodiques, journaux ou revues, où les choses de l'art et de l'esprit tiennent quelque place, une floraison d'articles, de souvenirs, de notices, dans lesquels nous avons retrouvé avec joie les traits curieux, les caractéristiques particulières de cette figure d'artiste. On a retracé les grandes étapes de son œuvre d'initiateur, on a très joliment analysé sa psychologie faite de timidité à l'endroit des personnes et de hardiesse en face des choses ; on a dit beaucoup, mais on n'a pas tout dit.

Cette lacune, nous hésitons presque à la combler. L'impression posthume qui demeure de notre ami Charles Bordes est si véritablement pittoresque, aimable et souriante, qu'il y a, semble-t-il, un pédantisme faux, profanateur du souvenir, à rappeler ici la place tenue par lui dans les études musicologiques en France au cours de ces quinze dernières années. De tous les articles consacrés à sa mémoire, celui-ci est peut-être celui qui eût le plus étonné Charles Bordes. Notre ami eût protesté. Rien n'est plus vrai pourtant.

Quand, en 1890, Charles Bordes commença son œuvre d'action — ou pour mieux dire de réaction — musicale religieuse, les études d'histoire musicale n'étaient pas encore entrées définitivement dans la voie féconde des méthodes critiques. Les précurseurs n'apparaissent alors que comme des individualités isolées : les RR. PP. Dom Pothier et Dom Mocquereau, MM. H. Lavoix, M. Brenet, J. Tiersot, J. Combarieu et quelques autres se distinguent heureusement des confrères à la conception surannée, pour lesquels l'histoire de la musique reste et restera un genre littéraire et déclamatoire. Il en est de même alors dans la presse française : les revues de musique sont ou des organes d'intérêt professionnel, comme l'*Echo des Orphéons* ou le *Monde musical*, ou bien des feuilles mondaines, le *Ménestrel*. Depuis la disparition de la *Revue et Gazette musicale* en 1880, il n'y eut point en France de revue consacrée à l'érudition musicologique : ce fut la *Tribune de Saint-Gervais*, qui, fondée en 1895 pour propager les idées et l'enseignement de la *Schola cantorum*, prit immédiatement cette place.

La table analytique de la première année est caractéristique : elle s'ouvre par deux importantes rubriques, la musique grégorienne et la musique palestrinienne, qui ne disparaîtront jamais. Quels sont les plus anciens collaborateurs de Bordes à la rédaction de sa revue ? Nous trouvons à la première page de la première année un article de Camille Bellaigue sur Palestrina, et Camille Bellaigue est de ceux qui salueront d'un adieu ému l'ami qui s'en va.

Proche de lui dans le même numéro, Michel Brenet nous donne ses *Notes sur l'histoire du motet* : nous n'avons pas à rappeler la place d'élection que tient Michel Brenet dans la musicologie européenne. Tout naturellement, M. Julien Tiersot, aujourd'hui bibliothécaire au Conservatoire de musique, étudie le *Chant populaire dans la musique religieuse aux quinzième et seizième siècles,* comme une suite naturelle à ses belles recherches sur l'histoire de la chanson populaire en France. Felipe Pedrell nous fait connaître *le siècle d'or de la musique espagnole.* Nulle voix n'eût été plus autorisée que la sienne. Jules Combarieu, depuis professeur d'histoire de la musique au Collège de France, alors docteur ès lettres avec la première thèse qui ait été soutenue en France sur un sujet musical, fait une étude d'archéologie musicale à propos de De Coussemaker et de Ch. Nisard.

D'autres collaborations viennent, dès le début, s'adjoindre à Bordes : ce sont des religieux comme le P. A. Lhoumeau, comme les Bénédictins de Solesmes, Dom Pothier et Dom Mocquereau, par la parole et par la plume, par la conférence et par l'article ; c'est André Pirro, qui prélude à ses grands travaux sur J.-S. Bach et les organistes français du dix-septième siècle ; ce sont ensuite M. Henry Quittard, un travailleur infatigable ; le R. P. Parisot, le R. P. Thibaut, et le R. P. Gaïsser, spécialistes de musicologie orientale ; le signataire de ces lignes, qui donne différents articles sur des questions de musicologie médiévale ; l'abbé J. Dupoux, qui fait longuement l'histoire des *Chants de la messe* ; M. A. Gastoué, savant et musicien, qui nous initie aux beautés lointaines du chant byzantin, avant de nous faire pénétrer profondément avec lui dans les études grégoriennes. Romain Rolland et Vincent d'Indy honorent la *Tribune* de leur collaboration, non moins que S. G. Mgr Foucault, évêque de Saint-Dié. Nous nous excusons enfin auprès de ceux que notre mémoire oublierait.

Or, reprenez ces noms et reportez-vous aux revues d'études musicales qui sont nées après la *Tribune de Saint-Gervais*, recherchez quels sont les membres agissants de la section française dans la *Société internationale de musique,* on verra qu à fort peu d'exceptions près, la musicologie française de l'heure présente a pris conscience d'elle-même au sein de la *Schola cantorum* en 1895, et que les uns et les autres se sont connus, se sont entraînés au travail, sous les auspices de Charles Bordes, principalement entre les années 1895 et 1901.

Bordes était avant tout un grand entraîneur d'énergies ; il demandait sans s'émouvoir un travail souvent considérable et ne connut que de très rares refus : on avait honte de se dérober quand lui-même ne

ménageait ni ses efforts, ni son temps, ni sa peine. Il prêchait d'exemple. Beaucoup d'entre nous ont trouvé en Charles Bordes un excitant à leurs recherches, alors qu'il sollicitait une conférence ou un article. On était sûr que le travail produit aurait un débouché et ne demeurerait point stérile. Il se chargeait de donner par ces exécutions dont il avait le secret, une réalisation vivante aux œuvres que tels d'entre nous allaient chercher dans les manuscrits ou les vieux imprimés. En résumé, nous ne craindrons pas d'affirmer que Charles Bordes, sans avoir jamais prétendu lui-même à la science musicologique, est à l'heure présente un de ceux qui lui firent faire les progrès les plus considérables.

Pierre Aubry.

Charles Bordes et les Cantates de J. S. Bach

C'est lui qui, pour la première fois, à Paris, me les fit entendre, ces cantates. Il en donna toute une série, des plus belles, il y a déjà longtemps, à la salle d'Harcourt, en haut de la rue Rochechouart. Même dans ces premiers concerts, alors que les musiciens de Paris étaient si éloignés de Bach, tout ce qui ne dépendait que de Charles Bordes fut bon. Sous ses ordres, l'orchestre devint, le plus souvent, exact et coloré, et les chœurs eurent de la vie. Il arriva même que, dociles à ses avis, quelques solistes, justes interprètes des notes, fussent aussi d'émouvants traducteurs de la pensée de Bach. De sorte que, si elles manquèrent parfois de perfection, ces cantates, ressuscitées par son souffle, ne manquèrent jamais d'âme. Il en découvrait avec clairvoyance le sens profond, il en devinait l'esprit, et il le communiquait. La poésie de l'Ecriture, et la poésie des chorals, qui en est nourrie, lui apparurent toujours comme ayant fécondé l'inspiration de Bach. Chaque fois qu'il lisait quelque page de ses œuvres, il apercevait bientôt, fussent-elles divisées et déguisées par les plus faibles poètes, les vieilles images de la Bible, les allusions prophétiques, les concordances lointaines et certaines qui soutiennent et resserrent la trame du symbolisme de Bach. Car les psaumes, ressassés sous ses doigts de maître de chapelle, et cependant, privilège rare, frémissants dans son cœur ; les fragments des anciens livres, que l'Eglise admet dans la liturgie de quelques fêtes et des jours de pénitence ; enfin, les évangiles, si fréquemment relus en sa présence, lui expliquaient cette musique, lui en donnaient, à vrai dire, et pour rappeler un mot qu'il aimait à répéter, l' « intuition ». Ne l'eût-il point compris, par cette vision intellectuelle, qu'il nous eût encore, presque sans exception, très sûrement transmis le langage complexe de Bach, tant il était doué de cette faculté qui fait reconnaître immédiatement, aux musiciens-nés, ce qu'un des leurs a voulu dire.

Aidé de ce savoir, de ce discernement, de ces pressentiments même, qui l'illuminaient, il retrouvait le mouvement, les accents vrais, et jusqu'à la souplesse de l'œuvre qu'il dirigeait.

La figure de Bach s'était ainsi nettement gravée en lui, si nettement qu'il en arrivait à douter de certaines œuvres, que l'on admirait communément, qu'il avait appris à admirer, mais qu'il n'incorporait à l'héritage du *cantor* que « par provision ». Il les admettait, ces compositions, un peu parce qu'il n'avait pas le temps de justifier ses appréhensions par des recherches, un peu aussi parce que, luttant sur tant d'autres points, il craignait de rudoyer, là encore, l'opinion de ceux qui, pour la foule, ont seuls le droit de proposer les vérités à croire. Comment ne pas laisser chanter sous le nom de Jean Sébastien le motet *Ich lasse dich nicht,* quand ce double chœur avait, pendant si longtemps, aux concerts du Conservatoire, représenté Bach presque tout entier ? Et cependant, il avait, dès le premier jour, vu combien le motet, bien plus ancien, ressemblait peu au choral qui le termine. Pourquoi rejeter la cantate *Schlage doch ?* De qui, sinon du « Poète des cloches », serait, l'harmonie en fût-elle indigente, la mélodie chaleureuse que rythme la *campanella ?* Pourquoi rendre à J. Caspar Vogler le choral d'orgue *Jesu Leiden*, *Pein und Tod*, quand les organistes les plus fameux y trouvent une réplique au choral qu'ils appellent, pour la commodité de l'abréviation où disparaît un texte pour eux inutile, le « choral 45 » ? Charles Bordes n'aurait pu s'insurger contre tant d'autorités. Et d'ailleurs, en admettant ces œuvres-là, il restait encore, par quelque côté, fidèle à Bach. Il en aurait été bien autrement s'il avait, sous ce nom, proposé quelque concerto de Vivaldi, ou même l'air de Giovannini, tout apparenté qu'il fût, par le thème, avec quelques airs authentiques. Mais, dans le choral apocryphe, et dans le motet (là surtout où Bach lui-même apparaît), il distinguait des accords expressifs ; dans *Schlage doch*, une belle ligne de chant, et, surtout, un sujet cher à Bach. Qu'il est difficile, en effet, de lui ravir ce poème de la mort désirable et appelée, quand on connaît tous les autres chants où il évoque, de tout son cœur, l'heure unique ! Et c'étaient ces cantiques dédiés à la mort que Bordes avait peut-être aimés le plus, dans l'œuvre du musicien mystique. Nous savons tous avec quelle passion il nous révélait ces litanies d'amour, que dicte le maître impatient du joug : « Ah ! n'est-ce pas bientôt que je verrai la mort, la fin de toute détresse, s'emparer de mon corps... Frappe, frappe bientôt, heure bénie »[1]. C'est grâce à lui que nous entendîmes, à la *Schola*, M. Frölich déclamer, d'une voix ample et véhémente : *Mein Gott, wann kommt das schöne : Nun ! Da ich in Frieden fahren werde... Ich habe genug !... Welt, gute Nacht !* Et c'est sous sa direction que l'on éprouva d'abord, à Paris, le charme du premier chœur de la cantate *Liebster Gott, wann werd'ich sterben*, que ces quelques lignes expriment si bien : « *Cher Dieu, quand mourrai-je ?...* Il faisait bon s'enfoncer dans les moelleuses phrases qui se déroulent avec de

1. *Christus, der ist mein Leben.*

lentes ondulations, le bourdonnement des cloches lointaines et voilées... Mourir, se fondre dans la paix de la terre !... *Und dann selber Erde werden*... Et puis soi-même devenir terre » [1]. Ces derniers mots de la strophe de Kaspar Neumann eurent un écho infini dans la pensée de Bach : chaque fois que le texte y prête, sa musique dit l'ardent désir de rendre « au sable de la fraîche terre » [2], « à la tombe qui me couvrira de roses » [3], le corps « ce vêtement de la mortalité » [4]. De ces mots, familiers à Bach, beaucoup de nos conversations furent occupées, quand nous parlions des cantates avec Bordes. Je n'oublierai jamais l'un de ces entretiens, que nous eûmes un soir de printemps.

Nous avions traversé des paysages où la verdure des arbres était menue et pure, comme dans les manuscrits enluminés ; nous avions visité la maison de son enfance, et nous en vînmes, au-dessus de Vouvray, jusqu'à ce cimetière où il doit habiter maintenant. Il y avait de la douceur dans les airs, et un peu d'âpreté cachée, que le vent réveillait. Cependant, les mouches tournoyaient déjà, d'un vol sonore, autour des tulipes sauvages, à demi ouvertes, à demi pâmées, et semblables aux fleurs des lis héraldiques. Je lui racontai, là, que j'avais vu, en Allemagne, un vieux tableau qui représentait un cortège de funérailles, dans une prairie couverte de fleurs : et cela nous conduisit aussitôt à parler de la cantate *Liebster Gott, wann soll ich sterben* : « Cher Dieu, quand mourrai-je ? »...

André Pirro.

Charles Bordes et la Chanson populaire

C'est un mélancolique retour vers le passé qu'un événement comme la mort de Charles Bordes, commande à ceux qui furent ses premiers compagnons de route.

Je n'ai ici à parler que de la participation de notre ami aux études du folk-lore musical : or, pour évoquer les plus anciens souvenirs que m'ont laissés nos communes curiosités, il faudra remonter plus haut encore que le jour où, sur les deux tribunes du transept de Saint-Gervais, nous dirigeâmes de concert le double chœur qui donna la première de ces auditions palestriniennes destinées à exercer une si profonde influence sur le goût du public musical français.

Reculons donc, le sujet l'exige, jusqu'au soir de la première audition de chansons populaires françaises qui fut donnée au Cercle Saint-

1. Romain Rolland, *Jean Christophe à Paris. La Foire sur la place*, 1908, p. 286.
2. *Ich habe genug.*
3. *Komm, du süsse Todesstunde.*
4. *Christus, der ist mein Leben.*

Simon au printemps de 1885 — il y a bien près de vingt-cinq ans. Plus de la moitié de sa trop courte vie ! Bordes y assistait, comme un des auditeurs les plus intéressés et les plus ravis. Gaston Paris avait ouvert la séance par une conférence, la première de ce genre qui ait été faite à Paris. Nous l'avons perdu, lui, il y a bientôt sept ans. Et le jour où j'écris m'apporte la nouvelle de la mort d'un autre auditeur dont le nom a droit à être rappelé dans ces pages : le docteur Brissaud, esprit éminent, cousin de César Franck. Combien d'autres encore qui n'y sont plus !... Quant à ceux qui étaient les jeunes, la jeunesse a passé pour eux : ils s'occupent maintenant à remuer les vieux souvenirs !

Le programme de cette audition comprenait, outre les chansons populaires proprement dites, révélées pour la première fois en ce jour (par exemple *Jean Renaud*, qui bouleversa l'auditoire), quelques groupes de chants des provinces en possession d'une langue particulière : des chansons bretonnes, présentées par un autre disparu, Quellien, « le Barde » ; puis des chansons basques, parmi lesquelles figurait la cantilène mélancolique et savoureuse, de ligne svelte et précise : *Chorinoak Kaiolan* : « L'oiseau dans sa cage chante tristement... » Bordes l'écouta en extase ! Ce fut pour lui comme la suggestion d'une musique inconnue, sortie de l'autre monde ! Il résolut de s'en aller à la source d'où coulait cette mélodie, pour s'en abreuver et en recueillir le flot généreux. Lui que rien n'avait encore attiré vers les régions du midi (il était né riverain de la Loire, — de la rive droite de la Loire, et ne s'en était guère éloigné, si ce n'est pour venir à Paris), il s'en fut là-bas, dans les Pyrénées, à la frontière espagnole, sur le territoire de l'Espagne même, et pénétra si à fond dans l'intimité du pays basque qu'il se fit, à proprement parler, une âme basque. devint une sorte de Basque d'adoption. L'on ne saurait dire quelles furent vraiment ses préférences : si ce fut la musique Palestrinienne, (dans cet ordre d'idées, Vittoria, né dans le voisinage des Pyrénées, avait une grande part à sa faveur), ou la mélopée grégorienne, à la restauration de laquelle il a si puissamment coopéré, ou l'art des maîtres du XVIIe et du XVIIIe siècle (Carissimi, Schütz, Moreau, Charpentier, Clérambault, Rameau, Bach), ou si peut-être ce ne fut pas tout simplement la fruste et naïve mélodie populaire basque. Et c'est très bien ainsi, car il ne sert de rien de se cantonner dans le culte exclusif d'un maître ou d'une forme, et l'on se procure à soi-même de bien meilleures jouissances en sachant les partager entre des manifestations multiples de la pensée et de l'art.

En 1889-1890 (avant la première audition palestrinienne dont nous parlions au début, et qui est, elle, de 1891), Bordes fut chargé par le Ministère de l'Instruction publique de la mission de recueillir les chansons, mélodies et danses populaires dans les provinces basques. Ce fut là le seul titre officiel qu'il ait jamais reçu. Peut-être aurait-il eu quelque peine à l'obtenir (car il est de pratique constante depuis assez longtemps que le Ministère de l'Instruction publique n'accorde de missions ni en France ni dans les pays limitrophes) s'il n'y avait eu

alors, dans les hautes sphères ministérielles, un ami aussi dévoué qu'éclairé de la musique, M. Ernest Dupuy. Si c'est à son influence que fut due, en faveur de Bordes, cette dérogation aux usages administratifs, il mérite que grâces lui en soient rendues par les folk-loristes comme par les musiciens, car le résultat a été des plus féconds. Revenu chaque année passer l'été dans le pays basque, Bordes a recueilli, en fin de compte, une collection de chansons d'autant plus précieuse qu'elle est unique.

Dans les provinces françaises — je veux dire celles dont le langage populaire est un français plus ou moins pur — le fonds des chansons populaires est identique d'un bout à l'autre du territoire ; on ne l'ignore plus aujourd'hui. En Normandie, en Lorraine, dans le Berry, en Franche-Comté, en Savoie, l'on recueille toujours et partout les mêmes chansons. Sans doute il est intéressant d'en noter les variantes, de constater les préférences de telle contrée pour tel genre, ou d'étudier toute autre particularité de détail ; mais il est devenu depuis longtemps difficile de plus rien trouver qui offre le mérite d'une complète nouveauté.

Dans le pays basque, au contraire, la chanson populaire est très particulière. Même si elle a adopté pour les traduire et les interpréter à sa manière des chansons venues des provinces françaises, celles-ci ont pris sous le nouvel habit qu'elle leur a fait revêtir un aspect si différent qu'on a peine à les reconnaître. J'en donnerai pour exemple caractéristique la chanson : *Errege Jan*, qui n'est autre que notre classique *Jean Renaud*. On retrouve sous la forme basque, non seulement le sujet, mais encore la ligne mélodique et le rythme de la chanson française : pourtant il faut faire grande attention à ne s'y point tromper, tant la physionomie et la couleur de notre antique chant ont été modifiées par cette acclimatation à un nouveau dialecte et à une atmosphère différente.

Nous devons donc à Bordes d'avoir constitué un chapitre presque entièrement neuf de l'étude générale sur la chanson populaire française, dont il serait facile aujourd'hui de coordonner les éléments épars pour en former le tableau d'ensemble.

Une des heureuses conséquences de sa participation à cette étude fut de faire pénétrer dans un certain nombre de cerveaux encore rebelles cette idée (pourtant assez simple) que l'élément musical est essentiel dans la chanson. Lorsque, vers le milieu du XIX[e] siècle, commencèrent les premières enquêtes par lesquelles s'inaugura la science du folk-lore, ce ne furent pas des musiciens qui s'y adonnèrent. Ceux-ci ne voulaient connaître alors que la musique de Monsieur Auber, laquelle est sans rapports avec *la Pernette* ou *le Pauvre Laboureur*. Ce furent des littérateurs qui défrichèrent les premiers le champ encore inculte ; tout naturellement, ils firent donc de la littérature. Les recueils publiés pendant cette première période ne sont, pour la plupart, que des collections de « poésies populaires », non de « chansons populaires » intégrales. Ceux des auteurs qui, par dérogation, joignirent parfois aux textes des notations de mélodies ont fait preuve, assurément, d'une

bonne volonté louable, mais il faut avouer que le résultat généralement obtenu n'a pas été à la hauteur de leurs intentions.

Bordes appartient à une autre génération folk-lorique, où les musiciens ont passé au premier plan ; et comme son exemple avait cette force de persuasion que nous avons tous connue, il ne viendrait plus à l'idée de personne de composer maintenant des recueils de chansons populaires où la musique n'occuperait pas sa place légitime et nécessaire. Au reste, parfaitement logique, il n'eût pas sacrifié davantage l'élément poétique, et il ne fut jamais de ceux qui se contentent d'adapter aux mélodies populaires des paroles de fantaisie. S'il n'était pas assez familier avec la langue basque pour écrire et commenter lui-même les textes des chansons recueillies, il a toujours eu soin de s'entourer, pour ce complément de son travail, des conseils et de l'aide des collaborateurs les plus compétents.

Il n'entre pas dans le cadre de cet article, simple souvenir donné à un ami et compagnon de travail, d'entrer dans le détail des écrits que Bordes a consacrés à la chanson populaire. Pourtant je crois utile de citer, aussi complètement qu'il se pourra, les titres des publications commencées par lui et de celles qui seront continuées. L'énumération viendra d'autant plus à propos qu'avec cet esprit aventureux qui lui faisait embrasser simultanément une quantité incroyable d'objets divers, Bordes n'a pas mis un très grand ordre dans ces publications, et que ses projets, comme toujours, étaient bien plus considérables et magnifiques que ce qu'il en a pu réaliser. Pourtant il a laissé au net la totalité des chansons basques qu'il se proposait d'éditer, et ce qui en reste à paraître est en de bonnes mains. Il nous sera donc possible de jeter un regard sur cet ensemble, très précieux pour ceux qui s'intéressent aux choses du pays basque ainsi qu'à celles de l'art populaire en général.

Après qu'il eut coordonné les matériaux réunis au cours de ses premiers voyages, Charles Bordes en annonça la publication sous le titre d'*Archives de la tradition basque*, et d'abord fit paraître un fascicule-spécimen contenant cinq chansons, échantillons de différents genres (chansons héroïques, amoureuses, satiriques, morales, cantiques), avec les textes basques, traduction en prose, mélodies, et quelques notes. Reproduisons le titre entier de ce cahier préparatoire, qui pourrait bien constituer un jour une rareté bibliographique, car je soupçonne qu'il n'y a pas beaucoup de personnes qui l'aient conservé :

Archives de la tradition basque. — *Religion, histoire, langue, poésie, contes, pastorales, proverbes, musique, chansons, danses populaires, coutumes, jeux.* — *Publication de documents entreprise par un groupe d'Écrivains et d'Artistes pour servir à l'Histoire de la Tradition.* — Cent chansons populaires basques recueillies et notées au cours de sa mission par Charles Bordes, *Chargé de mission du Ministère de l'Instruction publique, Maître de Chapelle de Saint-Gervais (Paris).* — *Textes basques revisés et traduits en français par le* Dr J.-F. Larrieu. — Prix de la livraison (50 chansons) : 3 fr. — Pour les souscripteurs, les deux livraisons : 5 fr. — Edition vulgaire à l'usage des populations rurales : 1 fr. — Paris, Librairie E. Bouillon, 67, rue de Richelieu.

Puis commencèrent des publications partielles, par fascicules de divers formats, dont nous ne saurions dire si nous possédons la totalité, mais dont voici sommairement les titres conservés :

ARCHIVES, etc. — *Dix cantiques populaires basques en dialecte souletin* (mélodies, textes et traductions en prose).

ARCHIVES, etc. — *Douze noëls populaires basques en dialecte souletin* (*id.*).

SCHOLA CANTORUM, *Le Chant populaire à l'église et dans les confréries et patronages. — Uskal Noelen Lilia, 12 Noëls basques anciens précédés d'un « Angelus » populaire* (mélodies, texte basques).

SCHOLA, etc. — *Chants en langue vulgaire : Kantika espiritualak, 10 cantiques basques anciens en dialecte souletin* (mélodies harmonisées, texte basque sous la musique)

Toutes ces publications portent la mention de la « Schola cantorum, 15, rue Stanislas », ce qui les date entre les années 1895 et 1900, durant lesquelles la Schola eut son siège à l'adresse indiquée.

S'il faut nous conformer à un ordre aussi exactement chronologique qu'il est possible en une matière aussi incertaine, nous devrons donner place ici à une publication qui est assurément la plus intéressante et la plus sérieuse que Bordes ait consacrée à l'étude de la chanson populaire basque, le seul travail d'ensemble qu'il ait fourni sur un sujet qui lui tenait tant au cœur. C'est la communication au Congrès de la tradition basque à Saint-Jean-de-Luz (août 1897) imprimée sous le titre : *La Musique populaire des Basques.* Elle forme un article de plus de soixante pages d'un grand format in-8°, avec cinquante-quatre mélodies notées (chansons, noëls, danses, airs nationaux), dans le recueil collectif paru à Paris en 1899 sous la rubrique : *La Tradition au Pays basque.* Cet excellent écrit méritait mieux que d'être perdu dans une collection dont il ne serait peut-être pas facile de retrouver de nombreuses épaves ; nous devons regretter qu'il n'en ait pas été fait au moins un tirage à part.

Poursuivons cette copieuse bibliographie. Elle va nous fournir encore ces titres :

Euskal Herria. — Musique de fête pour accompagner une partie de paume au pays basque. Edition mutuelle de la *Schola Cantorum* (1902).

Dix danses, marches et cortèges populaires du pays basque espagnol. Rouart, 1908.

Enfin, au moment même où Bordes disparut, l'éditeur Rouart venait de commencer la publication du recueil général dont les *Archives de la tradition basque* avaient amorcé la tentative. Ce recueil doit se composer d'une série de fascicules formant chacun un chapitre particulier, et contenant les mélodies vocales harmonisées pour le piano par Ch. Bordes, les textes basques revus par le Dr Larrieu et les traductions rythmiques par M. Gravollet. Les cahiers suivants ont déjà paru, ou sont prêts à paraître :

12 Noëls populaires basques en dialecte souletin ;

12 Chansons d'amour du pays basque.

Il reste à publier encore les cahiers de :

Chansons satiriques ;

Chansons légendaires ;

Chansons morales.

Les manuscrits sont entièrement rédigés et entre les mains de l'éditeur ; nous sommes donc assurés que, dans un délai que nous souhaitons n'être pas trop étendu, l'ensemble de la collection des chansons basques recueillies par Charles Bordes nous sera enfin connu.

Comme chansons provenant d'autres régions, il faut citer :

Onze chansons du Languedoc, recueillies et publiées à l'occasion du Congrès du Chant populaire de la Schola Cantorum à Montpellier (1906).

Enfin la *Revue des traditions populaires* a publié quelques chansons recueillies par Bordes au cours d'un voyage dans les gorges du Tarn.

Je trouve aussi, parmi tant de papiers épars qui témoignent de son activité toujours en éveil, des programmes des fêtes populaires qu'il organisait presque chaque été au pays basque, principalement à Saint-Jean-de-Luz, pour y maintenir la tradition des jeux et des chants. Car ce fut (on a eu maintes occasions de le dire dans les articles consacrés à ses autres manifestations) un des principaux buts de la vie, chez Bordes, de prêcher par l'action et l'exemple plus encore que par le conseil. Bien qu'on ait écrit quelque part que « son principal titre de gloire » fut d'avoir publié l'*Anthologie des maîtres religieux primitifs*, il est hors de doute que ses campagnes actives pour faire entendre la musique de ces maîtres, ou d'autres encore, soit à Saint-Gervais, soit partout ailleurs en France et hors de France, lui procurèrent une gloire plus précieuse que celle que lui valut une simple réédition ; et de même, quelque valable service qu'il ait rendu en transcrivant et faisant imprimer les chansons recueillies dans les villages des Pyrénées, il a fait mieux encore s'il leur a redonné la vie réelle en les remettant en honneur parmi le peuple trop disposé à les dédaigner.

Sur ces programmes, je lis des rubriques telles que : « Concours de chansons populaires entendues de loin dans la nuit. — Danses et parades diverses. — Mascarade souletine. — Représentation de la pastorale : *Abraham*. — Concours d'improvisation. — Danses héroïques et traditionnelles. — Jeux de paume, etc. » Des photographies reproduites à chaque page montrent, parmi les paysages de la contrée, les scènes de mœurs, les costumes, les types des habitants, et ceux-ci exécutant leurs jeux et leurs danses, ou jouant des instruments de musique.

La danse, pour laquelle les habitants du pays basque, bien découplés, ont des aptitudes remarquables, intéressait Bordes tout particulièrement. On l'a vu, cette année même, tenter de former de jeunes danseurs basques en vue de les utiliser pour la danse de théâtre — cela, on peut le croire dans un tout autre esprit et un autre goût que celui qui règle les évolutions de nos habituels corps de ballet !

Ce qu'il tentait en vue du peuple, il le faisait aussi, d'autre manière, pour le public des dilettanti. Dans ses concerts aux programmes variés, il mêlait volontiers aux savantes polyphonies des motets et des chansons de la Renaissance, le simple unisson de la mélodie populaire — et je dois une reconnaissance toute particulière à ces exécutions qui

furent la meilleure propagande dont aient joui certaines chansons empruntées à mes recueils : *le Mois de Mai*, *Voici la Saint-Jean*, *C'est le vent frivolant*, etc., que les Chanteurs de Saint-Gervais chantaient avec une grâce exquise, et qui, à certains moments, furent en grande faveur par toute la France.

Enfin, voulant tirer des idées qu'il préconisait leurs plus multiples conséquences, il fut de ceux qui prirent les mélodies populaires pour servir de base aux plus artistiques compositions. La mélodie basque lui fournit pour cela ses éléments vivants et pittoresques. La *Suite basque* pour flûte et instruments à cordes, la *Rapsodie basque* pour piano et orchestre, l'ouverture sur la chanson épique *Errege Jan*, les *Danses béarnaises*, etc., pour n'avoir pas connu la gloire des grands concerts du dimanche et n'avoir cherché à se révéler que dans les cadres plus étroits de la Société nationale et de la *Schola*, n'en sont pas moins des œuvres symphoniques de haute valeur, où la nature éminemment personnelle du musicien et le génie populaire s'allient en se vivifiant mutuellement.

Même en des morceaux d'invention toute personnelle, il aimait à s'imprégner du sentiment de la mélodie populaire et à en reproduire les formes caractéristiques. Il a fait ainsi dans ses *Quatre fantaisies rythmiques* pour le piano, comme dans le *Caprice à cinq temps*, où il s'est modelé sur le *Zortsico* national des Basques.

Enfin, lorsqu'il composait pour des humbles, il était naturellement amené à reproduire aussi les formes populaires, si convenables à leur destination. Il fut donc un véritable créateur de chants populaires lorsqu'il écrivit ces charmants et expressifs cantiques publiés dans la série dite : *Le Chant populaire à l'église et dans les confréries et patronages*. Nous y relevons principalement, sous son nom, les *Cantiques aux Saints* (deux séries), *Cantique en l'honneur de sainte Philomène*, *Mariale, cantiques en l'honneur de la Très Sainte Vierge* (c'est ce recueil qui renferme les poétiques « Litanies sous forme de chant alterné » qui semblent sorties de la plume d'un véritable artiste primitif), les *Cantiques de Pénitence*, précédés d'un *Cantique à l'Esprit-Saint* et suivis d'un *Cantique avant la communion*, etc.

Cela n'aurait-il pas suffi, pour tout autre, à occuper une vie entière et honorablement remplie ? Pourtant, ce ne fut qu'une partie secondaire de l'activité de celui qui fut un « poète de sons », un maître entièrement dévoué à son art et à ses élèves, un homme de propagande et d'action, Charles Bordes, auteur de mélodies exquises, fondateur de la *Schola cantorum*, des Chanteurs de Saint-Gervais, initiateur enfin de la résurrection des plus grandes œuvres produites par un passé oublié depuis plusieurs siècles. Il n'a pas dédaigné non plus la simple chanson du peuple. Pour les uns comme pour les autres efforts, nous devons lui garder la plus profonde gratitude.

Julien Tiersot.

NOTE SUR LES FONDATIONS ET LES ŒUVRES
DE CHARLES BORDES

On a rappelé, au cours des articles plus haut donnés, la vie, les fondations, les œuvres de Ch. Bordes : quelques dates ne seront pas inutiles, pour en préciser les détails.

Fondations.

Après avoir débuté en mars 1890 comme maître de chapelle de Saint-Gervais, Ch. Bordes donna en juin une audition de la messe à trois voix de César Franck, avec le concours de l'auteur, qui tenait l'orgue d'accompagnement. Le 8 février 1891, messe posthume de Schumann ; le 26 mars (jeudi saint), *Stabat* de Palestrina et *Miserere* d'Allegri, avec le concours de M. Julien Tiersot ; mai, messe en *mi* bémol de Schubert ; 17 décembre, Prologue et deuxième partie des *Béatitudes* de Franck (1re audition à Paris), et *Cantique de l'Avent* de Schumann.

1892. — Débuts et fondation des *Chanteurs de Saint-Gervais* : 28 janvier, premier salut palestrinien : *Jesu dulcis memoria*, de Vittoria, *Ave vera virginitas*, de Josquin de Prés, *Tantum ergo* sur un choral de Bach, *Suscepit Israel* de Palestrina. Avril, première Semaine Sainte en chant grégorien et palestrinien, avec le concours de M. Vincent d'Indy.

1893-1894. — Premières auditions des Cantates d'église de J.-S. Bach, avec le concours de M. Alexandre Guilmant ; organisation des voyages de propagande des *Chanteurs*.

6 juin 1894. — Fondation de la Schola cantorum comme Société de musique religieuse, dont le bulletin, la *Tribune de Saint-Gervais*, paraît régulièrement en janvier 1895, avec des articles, dès les deux premiers numéros, de MM. Camille Bellaigue, Michel Brenet, Dom Pothier, R. P. A. Lhoumeau, abbé Perruchot, André Pirro, Felipe Pedrelle, Paul Cressant.

15 octobre 1896. — Inauguration de l'École de chant liturgique et de musique religieuse de la Schola, rue Stanislas, avec, comme premier et principal souscripteur, S. E. le cardinal Richard, archevêque de Paris.

1897. — Commencement des concerts mensuels de la Schola, avec conférences.

1898. — Affiliation de la Schola à l'Institut Catholique de Paris, comme noyau d'une future section des beaux arts.

1899 — Fondation de la Schola d'Avignon.

1900. — Transfert de la Schola rue Saint-Jacques. Ses développements considérables ont dépassé de beaucoup le plan primitif et les espérances, et l'École prend le titre d'*École supérieure de musique*.

1904. — Fondation des *Amis de la Schola*.

1905. — Fondation de la Schola de Montpellier.

Publications.

1890. — *Archives de la tradition basque* (en collaboration avec M. le Dr Larrieu), comprenant études et deux cents chants populaires profanes et religieux ; douze noëls et dix cantiques ont été tirés à part. Complétées par la *Tradition Basque*, en 1899, et *Dix danses, marches et cortèges populaires du pays basque espagnol*, en 1908. (Voir également l'article ci-dessus de M. Tiersot, p. 24-25.)

1893. — Fondation du *Bureau d'Édition de la Schola*, où Ch. Bordes commence successivement la publication de l'*Anthologie des maîtres religieux primitifs* des xve, xvie et xviie siècles (arrivée maintenant au no XXV des messes,

et 125 des motets et pièces diverses); du *Répertoire moderne de musique vocale et d'orgue ;* du *Chant populaire à l'église et dans les patronages* ; des *Concerts spirituels.* Les pièces anciennes de ces collections ont en partie été transcrites et toutes annotées par Bordes.

Ch. Bordes a écrit pour la revue de la Schola, la *Tribune de Saint-Gervais*, un certain nombre d'articles qui sont en partie les notes des nombreuses conférences qu'il a données. Nous citerons en particulier : *La musique figurée, de ses origines à la décadence de l'école romaine* (IIe année) ; *Comment on composait une messe au XVIe siècle* (ve et vie années) ; des *Conseils* pour l'interprétation des maîtres palestriniens, dans les trois premières années ; *La mélodie continue dans la musique religieuse et dans le drame musical* (IVe année) ; *Du sort de la musique religieuse devant les lois actuelles* (XIe année) ; *De l'opportunité de créer en France un théâtre d'application pour la reconstitution des anciens opéras français des XVIIe et XVIIIe siècles* (XIIe année), etc.

En 1901, l'importance de l'organisation scoliste amène la fondation des *Tablettes de la Schola*, bulletin de l'École et des concerts, partie détachée de la *Tribune de Saint-Gervais*, qui reste par excellence la revue musicologique de la Schola.

1907. — Réédition de cantates profanes de Clérambault.

Compositions musicales.

Œuvres religieuses :

Mariale, cantiques en l'honneur de la très sainte Vierge, à l'unisson avec orgue.
Cantiques aux Saints ; id.
Cantiques de Pénitence ; id.
4 antiennes à la sainte Vierge (*Alma, Ave Regina, Regina caeli, Salve Regina*), à 2 voix égales et orgue, sur des thèmes liturgiques ;
Salut au Saint-Sacrement (*O sacrum convivium, Beata es, Tantum ergo, Laudate*), à 3 voix d'hommes (écrit spécialement pour le Grand Séminaire Saint-Sulpice) ;
Verbum caro, à 4 voix d'hommes;
Ave Maria, à 4 voix mixtes ;
Ave Regina, à 4 voix mixtes ;
Fili, quid fecisti, dialogue spirituel à 4 voix mixtes (écrit pour les fêtes d'Avignon, 1899) ;
Domine, puer meus jacet, dialogue spirituel à 4, 6 et 7 voix (écrit pour l'inauguration des nouveaux locaux de la Schola, en 1900).
Nunc dimittis, paraphrase du cantique de Siméon, sur des vers de Henri HELLO, pour voix seule et orgue, inédit. (Cette dernière œuvre religieuse de Bordes (1909) est déjà gravée, mais non encore publiée.)

Œuvres profanes :

CHANT AVEC PIANO

O triste, triste était mon âme (P. VERLAINE) (1885).
L'Hiver (Maurice BOUCHOR) (duetto pour soprano et ténor) (1886).
Paysages tristes (P. VERLAINE) (1886).
Green (P. VERLAINE) (1887).
Spleen (P. VERLAINE) (1887).
* *Epithalame* (P. VERLAINE) (1888).
Trois mélodies (Jean LAHOR) (1888).
I. Chanson triste.
II. Sérénade mélancolique.
III. Fantaisie persane.
J'allais par les chemins perfides (P. VERLAINE) (1889).
Dansons la Gigue (P. VERLAINE.) (1890).
Paysage vert (P. VERLAINE) (1893).
Le chant du cor s'afflige vers les bois (P. VERLAINE) (1893).
La Bonne Chanson (P. VERLAINE).
Madrigal à la musique (M. BOUCHOR d'après SHAKESPEARE (1895).
* *Sur un vieil air* (P. VERLAINE) (1895).

* *Promenade matinale* (P. Verlaine) (1896).
* *La Ronde des prisonniers* (P. Verlaine) (1900).
* *Mes cheveux dorment sur mon front* (C Mauclair) (1901).
Petites fées, honnêtes gnomes (J. Moréas) (1902).
Quatre Poèmes (Francis Jammes) (1901) :
I. La Poussière des Tamis chante au soleil et vole (soprano).
II. La Paix est dans le Bois silencieux (mezzo-soprano).
III. Oh ! ce Parfum d'Enfance dans la Prairie (ténor).
IV. Du Courage ? mon âme (basse .
* *O mes morts, tristement nombreux* (P. VERLAINE) (1903) (voix moyennes).
Le Drapeau de Mazagran, chant de promenade pour patronages (1895).
(** Existent avec accompagnement d'orchestre*).

PIANO SEUL

Quatre fantaisies rythmiques (1891).
Caprice à cinq temps (1891).
Divertissement sur un thème béarnais, à quatre mains (1904), dans l'*Album pour enfants petits et grands*.

ORCHESTRE ET INSTRUMENTS DIVERS

Ouverture pour le drame basque *Errege Juan* (1888).
Suite basque pour flûte et quatuor (1888).
Pastorale et danses béarnaises pour orchestre (1888).
* *Rapsodie basque* (pour piano et orchestre) (1890).
* *Euskal Herria* (musique de fête pour accompagner une partie de paume au pays basque, pour divers instruments) (1892).
Divertissement pour trompette et orchestre (1902).
(** Existent avec réduction pour deux pianos.*)

DRAMES LYRIQUES

Les Trois Vagues, inédit.
Sœur Béatrice, inachevé.

Mort et Obsèques de Charles Bordes

Ch. Bordes avait dirigé une dernière fois, pour les fêtes de la Toussaint, ses *Chanteurs de Saint-Gervais*, dans la tribune de la vieille et exquise église parisienne qui vit la fondation de la *Schola*. Avant de se réinstaller pour la saison d'hiver à Montpellier, où il séjournait, depuis quatre ans que la maladie cruelle l'avait éloigné de nous, Bordes s'était rendu à Nice en vue de l organisation d'un concert.

Pour son retour, il avait accepté de s'arrêter chez d'anciens amis, M. le chanoine Perruchot, maître de chapelle de la cathédrale de Monaco, et M. le comte de Sales de Bannières, capitaine de vaisseau, à Toulon. Ch. Bordes passa à Monaco la journée du dimanche 7, avec M. Perruchot, M. Drees, ancien professeur à la *Schola*, M. Raffat de Bailhac, un de ses premiers élèves, et divers amis. Il était fort souffrant d'une atroce migraine, et par moments semblait égaré. Le voyant dans cet état, M. le chanoine Perruchot voulut le retenir chez lui, mais Bordes refusa, ne voulant pas faire faux bond à ses amis de Toulon.

Le lundi 8, arrêté chez M. de Sales de Bannières, il sentit augmenter ses souffrances. N'ayant pu supporter de nourriture, on l'obligea de prendre quelque repos, mais avant même que d'être au lit il tomba sans connaissance apparente, frappé d'une congestion. Un prêtre et un médecin furent appelés : M. l'abbé Rozy, de la paroisse Saint-Pierre, arriva le premier, et put lui donner une dernière absolution. Le docteur, survenu peu de temps après, ne put que constater la mort. C'était vers deux heures de l'après-midi.

Aussitôt que ses parents, ses amis de Paris et de Montpellier, purent être prévenus, il fut décidé qu'après un premier service religieux à Toulon, des obsèques solennelles auraient lieu à Montpellier, et une messe commémorative à Paris. Nous ne pouvons mieux faire le récit de ces tristes journées qu'en reproduisant les principaux comptes rendus des journaux.

A TOULON, 10 NOVEMBRE

Les obsèques de M. Charles Bordes ont eu lieu, hier après-midi, à l'église Saint-Pierre, paroisse de M. le comte de Sales de Bannières, chez qui l'artiste a été frappé par la mort.

A défaut de parents, le deuil était conduit par des amis du défunt : MM. Henri Rohart, chef d'orchestre à Montpellier ; Poujaud, avocat à la Cour d'appel de Paris ; M. de Castera, de Paris, et Mme la comtesse de Bannières. M. Vincent d'Indy, le célèbre compositeur qui a succédé à Charles Bordes à la tête de la *Schola Cantorum*, M. Gastoué, le critique musical, M. de La Tombelle, n'avaient pu se rendre à Toulon et avaient envoyé l'expression de leurs regrets.

Une immense et magnifique couronne de fleurs fraîches couvrait le cercueil. Elle portait ces trois mots : *Schola Cantorum, Montpellier*. C'était le suprême hommage du dernier groupe d'artistes qu'avait constitué Charles Bordes.

L'église Saint-Pierre était toute tendue de deuil. Le corps fut reçu à l'entrée par le clergé paroissial et une vingtaine de prêtres, représentant toutes les paroisses de la ville, qui avaient tenu à rendre les derniers devoirs à celui qui a rendu, dans sa spécialité, tant de bons services à l'Eglise. Nous avons remarqué M le chanoine Blanc, curé de Saint-Louis, chez qui Charles Bordes, à la tête de ses chanteurs de Saint-Gervais, avait donné, il y a quelques années, une audition, et M. le chanoine Poulidon.

Après le chant des Vêpres des Morts et un intermède des grandes orgues tenues par Mlle Jeanne Perelly, M. l'abbé Bonifay, curé de la paroisse, est monté en chaire et a prononcé une courte allocution.

C'est l'usage de toute société, a-t-il dit, de saluer ceux qui partent après avoir fourni un bon travail. L'Église, la meilleure des sociétés, sait le mieux exprimer sa reconnaissance pour ses bons serviteurs. Depuis que les Anges ont chanté le *Gloria*, la musique a toujours joué un rôle important dans l'Église pour préparer les âmes à l'union divine. Les papes ont toujours favorisé la musique qui élève l'âme et fait prier. C'est dans ce but que Charles Bordes avait formé la *Schola* de Saint-Gervais, dont la réputation a été si grande.

Et l'orateur évoque alors le souvenir du congrès musical d'Avignon, en août 1899, auquel il assista. Si Brunetière, dit-il, a été l'orateur de ce congrès, si Gastoué en fut le charmeur, Bordes en fut l'âme et le bras, et les trois cents prêtres qui y assistèrent n'eurent pas assez d'applaudissements pour la science de son art qu'il montra dans les séances, et par la perfection avec laquelle il dirigea dans les églises les exécutions musicales. Ses litanies de la sainte Vierge, en français, qui furent chantées pour la première fois à Notre-Dame des Doms, furent universellement admirées pour leur merveilleuse pureté d'inspiration.

Aussi quand Pie X a voulu restaurer la musique sacrée, dès le début de son pontificat, délivra-t-il à Charles Bordes un bref personnel des plus remarquables.

Il méritait bien l'hommage que nous lui rendons, par ses talents, par ses services rendus à la musique religieuse, et aussi par ses malheurs ; car il est mort à la fleur de l'âge, en voyage, loin de chez lui. Mais la miséricorde de Dieu s'est déjà exercée envers lui, puisqu'il laisse une œuvre impérissable, puisque son dernier jour, il l'a passé dans une famille qui a reçu la piété et la charité comme héritage de saint François de Sales, puisque ses amis sont accourus, plusieurs

de très loin, dès que la triste nouvelle leur a été connue, et l'entourent encore en ce moment de leur affection et de leur dévouement.

M. le curé termine en remerciant le clergé d'être venu si nombreux rendre un dernier hommage à un bon serviteur de l'Eglise, et demande encore des prières pour que la Vierge des miséricordes, pour l'avoir si bien chantée sur la terre, lui fasse entendre maintenant les cantiques de la joie, de la paix et de la vie éternelle.

Après l'absoute, donnée devant une nombreuse assistance, le corps a été conduit au dépositoire du cimetière.

(*L'Avenir*, de Toulon, 11 novembre.)

A MONTPELLIER, 12 NOVEMBRE.

La Schola de Montpellier, filiale de la *Schola Cantorum*, fondée en 1905, a fait à son regretté directeur des funérailles d'une émouvante simplicité. Décrivons leur noble ordonnance et leur haut caractère

Derrière le clergé paroissial et un groupe d'orphelines, le drapeau de la Fédération des Sociétés musicales, cravaté de crêpe, était porté par un musicien de la Lyre Sainte-Cécile. Le char funèbre disparaissait sous les couronnes et les gerbes de fleurs naturelles, parmi lesquelles nous avons remarqué celles de la Schola de Saint-Jean-de-Luz, de M. et Mme Rohart-Villot, de M. et Mme René d'Avezac de Castéra, de M. Paul Poujaud, de Mme Nina Sereni, la brillante créatrice du ballet de *Castor et Pollux*, de Mme Delange de la Rouvière, Mme Joly de la Mare et de M. Gébelin, les trois éminents artistes du « Quatuor vocal » de la *Schola* ; celles de la Schola de Montpellier ; celle de la Fédération des Sociétés musicales de Montpellier ; celles du frère et des amis du défunt ; celles, enfin, du Quatuor Zimmer, des Chanteurs de Saint-Gervais, du Bureau d'édition et de l'Édition mutuelle de la *Schola*. Les cordons du poêle étaient tenus par MM. Bost, Raoul Davray, Georges Borne et Raymond Bérard.

Le deuil était conduit par M. Lucien Bordes, ancien violoncelliste du Théâtre des Arts de Rouen, frère du défunt, accompagné par M. Etienne Gervais, ingénieur de la Compagnie des Salins du Midi, et M. Paul Coulet, le sympathique secrétaire de la *Schola*. La *Schola* parisienne était spécialement représentée par M. Jean de La Laurencie, secrétaire général, M. Albert Groz, M. Hérelle, gérant du Bureau d'édition. Remarqués dans l'assistance : M. Paul Poujaud, avocat à Paris ; René de Castéra, compositeur ; M. Henri Rohart, secrétaire de M. Bordes ; M. le docteur Grasset ; M. Vianey, professeur à la Faculté des Lettres ; M. le docteur Boyer, de Toulouse. L'élite de la société montpelliéraine suivait le cortège qui, — par une émouvante innovation, — comprenait les dames et les demoiselles des chœurs de la *Schola*.

Une messe a été chantée devant le corps en l'église des Saints-François. M. l'abbé Sahut, curé de la paroisse, officiait. Dans le chœur se trouvaient M. le chanoine Michel, archiprêtre de la cathédrale, et M. l'abbé Halle, curé de Sainte-Eulalie. Pendant le Saint-Sacrifice, la chorale des jeunes aveugles a exécuté la Messe des morts grégorienne : avec une suavité touchante, les jeunes infirmes ont exécuté le plain-chant et les strophes du *Dies irae*.

Au cimetière Saint-Lazare, où le corps de Charles Bordes a été déposé dans un caveau d'attente, des discours ont été prononcés par M. Etienne Gervais au nom des amis de la *Schola*, qui a dit au maître regretté un émouvant adieu, par notre collaborateur Raoul Davray, au nom de la presse artistique, et par M. Germain Guibal, au nom des choristes de la *Schola*.

Voici le texte de ces discours :

Discours de M. Etienne Gervais.

Mes chers amis, en prenant aujourd'hui la parole sur la tombe de notre *Pater*, j'accomplis un devoir bien douloureux, mais, en même temps, des plus doux ; je vous remercie de m'avoir chargé de prononcer cet adieu.

Je salue respectueusement ce cercueil, qui renferme les restes d'un des plus grands musiciens dont notre terre de France ait à s'enorgueillir. Vous connaissez son œuvre ; elle se dresse, patiente et immense, maintenant qu'il n'est plus là

pour la continuer, comme une de ces cathédrales du XIIIe siècle, qui empruntent à leur inachèvement je ne sais quelle mystérieuse majesté.

Mais je voudrais surtout être l'interprète de vos cœurs, en célébrant d'un hommage de fraternelle et filiale admiration l'homme que fut Charles Bordes.

Son œuvre a été plus qu'une œuvre de science ; elle a été une œuvre de foi, de bonté et d'amour. Et c'est en cela que sa perte me paraît plus cruelle et plus irréparable encore, si c'est possible. C'est le meilleur des amis que nous avons perdu : un ami qui rendait meilleurs tous ceux sur lesquels se reposait son regard.

Cette influence presque miraculeuse, qui émanait des moindres actions de Charles Bordes, nous l'avons tous éprouvée, et les mots sont impuissants à rendre ce que nous lui reconnaissons de bienfaisante puissance.

Dors en paix, Charles Bordes ; apôtre inlassable de la musique, la mort est venue te surprendre pendant que tu travaillais, d'un désintéressement admirable, à la résurrection des anciens oubliés. L'aube de la gloire se lève pour toi dès le lendemain de ta mort. Ceux qui t'ont connu vont dépenser, à leur tour, leurs forces et leur vie pour en assurer le rayonnement.

Dors en paix, *Pater*. Par ces jours d'azur doré, sur les ailes joyeuses et libres d'une de ces mélopées grégoriennes que tu as tant aimées, ton âme d'enfant s'est envolée vers un séjour d'éternelle félicité. Comme le disait je ne sais quel vieux poète :

Tu chantas Dieu ; repose en son saint Paradis !

Discours de M. Raoul Davray.

Charles Bordes, ce Verlaine de la musique, nous aurait certainement déconseillé d'ajouter un vain bruit de paroles aux éclats de trompette annonçant sa venue dans la Schola céleste. Cet humble désirait être couché dans le suaire de la pauvreté. Et cependant, au moment où le cercueil nous ravit ses traits aimés, je lui dois, en toute équité, un adieu suprême au nom de la presse, dont il fut le conseiller et l'ami.

Bordes fut un grand professeur de critique musicale, un admirable directeur de conscience artistique. Il nous a enseigné la hauteur de notre mission et la dignité de notre art. Il nous a inculqué le respect de la musique et le goût de l'érudition. Ce Latin, dont le clair génie fut si souvent incompris, souffrit parfois de voir l'encens de la foule monter vers les autels des mauvais maîtres ; mais il souffrit en silence, avec la charité d'un chrétien et d'un juste, avec une foi entière en la force de l'idée. Il créa la *Schola Cantorum* à son image et en fit une sorte de diocèse intellectuel, qui eut ses lois, ses mœurs, ses traditions, ses franchises, son caractère, qui fut heureux de vivre sous la direction d'un pasteur portant la houlette enrubannée des bergers de Rameau.

Comme son père spirituel, comme César Franck, Bordes était tout amour. Ses affections intellectuelles — pour employer une belle alliance de mots créée par Vincent d'Indy — étaient nombreuses et délicates : cet érudit était un amant ardent de la musique, ce moine laïque, comme on l'a nommé, avait l'enthousiasme et l'âme chantante d'un troubadour. Que de fois, sous les glycines de son « mas », il nous chanta, de sa voix d'infirme, le *credo* de sa foi en l'art essentiel !

Charles Bordes a défendu avec la fougue d'un Polyeucte les dieux qu'il servait. A cette heure, tous, là-haut, l'en remercient : l'harmonieuse Caecilia baise ses beaux yeux fatigués ; saint Grégoire l'accueille dans la Solesmes céleste en clamant un de ses chants suavement inspirés Rameau le remercie aux accents de sa cantate : *Le Berger Fidèle* ; le grand Jean-Sébastien lui dédie un exemplaire des *Suites Françaises* et César Franck le fait asseoir à sa droite. Tous s'empressent autour de lui, mais, lui, marchant toujours dans son rêve, il balbutie l'hymne de sa foi, et, de ses pauvres bras paralysés, si souvent assembleurs de beauté, il bat éperdument la mesure devant la maîtrise, invisible et présente, de la Schola de Montpellier !

Discours de M. Germain Guibal.

Peut-être le plus jeune, tout au moins un des plus jeunes parmi vous, c'est avec une triste et douloureuse satisfaction que je viens dire à l'excellent homme,

au « pater » que nous pleurons, toute la tristesse de notre cœur, toute la douleur de notre âme dans ce pieux pèlerinage que nous faisons aujourd'hui pour accompagner dans son éternel repos cet ami et ce maître, douleur si grande que nulle phrase ne saurait assez la définir, ne saurait assez la crier !

Et cette douleur que nous ressentons tous est faite de tous les regrets sympathiques que nous, qu'il a pour ainsi dire initiés à l'art musical, nous devons à Charles Bordes pour son talent incontesté, pour sa foi si vibrante dans l'Art et le Beau, pour son ardeur dans l'accomplissement de l'œuvre grandiose que depuis sa fondation des Chanteurs de Saint-Gervais et de la *Schola Cantorum*, il avait souhaité mener à bonne fin, avec la nervosité fébrile d'une âme désireuse de dire à tous ses espoirs, ses joies, ses désirs et de les faire aimer.

Les faire aimer ! Cela ne lui fut point difficile tant il savait se faire aimer lui-même. Quiconque l'approchait lui vouait sa sympathie, ceux qui le connaissaient davantage lui témoignaient de l'amitié, ceux qui, comme nous, à ses côtés, écoutant ses leçons, vivaient de sa vie toute d'émotion et de douces joies artistiques, lui prodiguaient une respectueuse affection si durable et si sincère que la mort même ne peut l'effacer de nos cœurs. Elle y demeurera comme un hommage profond à son talent et aussi comme le pieux souvenir d'une éternelle sympathie.

Je sais un homme qui, chez lui, dans un vase, près du masque tragique du grand Beethoven, entretient sans cesse une fleur en témoignage de son admiration.

Pour moi, à côté du souvenir de Charles Bordes, je mettrai dans mon cœur la flamme d'une veilleuse d'amour et de sympathie que j'entretiendrai durant ma vie à ta mémoire, digne maître et ami, qui n'emportes dans le ciel que des regrets unanimes et sincères.

Nous tous, ici, nous ne t'oublierons jamais !

(*L'Eclair*, de Montpellier, 13 novembre.)

A PARIS, 18 NOVEMBRE

Un service funèbre a été célébré, en l'église Saint-Gervais, pour le repos de l'âme de M. Charles Bordes, fondateur des *Chanteurs de Saint-Gervais* et de la *Schola Cantorum*.

La famille était représentée par MM. Lucien Bordes-Pène, frère du défunt ; Vincent Bordes, son neveu ; Louis Julia ; Lambert Bonjean, major au 21e chasseurs ; Ninnin, chef d'escadron d'artillerie, ses cousins.

Dans le chœur, entièrement tendu de draperies noires, tout le clergé de l'église et un certain nombre de prêtres, amis ou anciens élèves de la Schola, avaient pris place. M. l'abbé Vigourel, ancien directeur de liturgie à Saint-Sulpice, et qui fut, pendant plusieurs années, directeur des études grégoriennes de la Schola alors naissante, avait bien voulu accepter de célébrer la messe pour le repos de l'âme du défunt.

M. l'abbé Gauthier, — l'un des plus fermes amis des *Chanteurs de Saint-Gervais* aux jours de leur fondation, comme vicaire de cette église, et qui les rappela à leur tribune, lorsqu'il en fut nommé curé, — monta en chaire et prononça l éloge funèbre de Charles Bordes. En termes émus, il a retracé la carrière de l'homme dévoué qui consacra sa vie tout entière à son triple idéal de musicien croyant, patriote et artiste Rappelant brièvement que le mouvement magnifique de rénovation de l'art religieux, dont Charles Bordes fut l'initiateur enthousiaste, était parti de son église, M. le curé Gauthier n'a point dissimulé que ces efforts généreux n'avaient pas toujours été dignement récompensés, et qu'il avait fallu le rare désintéressement et la foi brûlante du fondateur des *Chanteurs de Saint-Gervais* pour demeurer, toujours et malgré tout, inaccessible au découragement.

L'absoute fut ensuite donnée par M. l'abbé Noyer, premier vicaire, l'un des premiers amis, lui aussi, de l'œuvre admirable de Bordes.

Pendant la messe, les *Chanteurs de Saint-Gervais* et les chœurs de la Schola, soit seuls, soit groupés, exécutèrent plusieurs pièces *a cappella*. Nous avons regretté que le service fût à voix basse avec chants, suivant les si peu liturgiques habitudes parisiennes, alors qu'une messe haute de *Requiem* eût si bien

convenu au souvenir d'un des plus fervents restaurateurs des vieilles et bonnes coutumes.

M. Vincent d'Indy dirigea les principaux morceaux ; MM. L. Saint-Réquier, second chef des *Chanteurs de Saint-Gervais*, et M. A. Gastoué, professeur de chant grégorien à la *Schola*, conduisirent les autres. Ce furent : *Kyrie*, *Sanctus* et *Agnus* de la messe : « Douce mémoire », de Roland de Lassus ; à l'Offertoire, *O vos omnes*, de Vittoria ; à l'Élévation, *Pie Jesu*, de Paul Jumel ; à la Communion, *Plange*, de Ingegneri (qui remplaça le *Caligaverunt* de Palestrina, qu'on devait tout d'abord donner). A l'absoute, le *Libera* et les prières liturgiques furent entièrement chantés en grégorien, selon l'Édition Vaticane.

Le vieil orgue de Clicquot, l'orgue même que fit sonner toute la lignée des Couperin, fut tenu par le maître Alexandre Guilmant, qui à l'entrée, avant l'absoute, et à la sortie, donna de touchantes improvisations, parties du cœur, dont il a bien voulu transcrire les motifs principaux, en première page de ce numéro.

Les vastes nefs de Saint-Gervais étaient remplies d'une foule d'amis et d'admirateurs de Bordes, assemblés tristement sous ces voûtes délicates, où tant de fois il les avait conviés aux triomphes de la bonne et de la belle musique d'église. Citons parmi eux : MM. André Hallays, Camille Bellaigue, Auguste Sérieyx, membres du conseil d'administration de la *Schola Cantorum* ; vicomte J. de La Laurencie, secrétaire général ; Prince Auguste d'Arenberg, MM. Ed. Aynard, G. Fauré, André Messager, Pierre Lalo, A. Poujaud, Adolphe Julien, Arthur Coquard ; M[mes] Emma Calvé, Lucienne Bréval, Jeanne Raunay, Eléonore Blanc, Marthe Legrand-Philip, Mary Pironnay ; MM. Jacques et Henry Lerolle, comte Arthur de Gabriac, Henri de Curzon, Adheaume de Chevigné, Eugène d'Harcourt, Georges Ibos, Ch. Tournemire, D. de Séverac, René de Castéra, Marcel Labey, G. Samazeuilh, P. Le Flem, P. Coindreau, Julien Tiersot, Péronne, Silvio Lazzari, dom Latil, de l'ordre de Saint-Benoît ; la Manécanterie des petits chanteurs à la croix de bois et leurs directeurs, MM. Martin et Simon ; les choristes de Saint-Grégoire et leur directeur, M Urwiller, etc.

*
* *

Huit jours après les obsèques de Ch. Bordes à Montpellier, un nouveau service à été célébré pour le repos de son âme, dans l'église des Saints-François, sa paroisse.

La grand'messe a été chantée par M. l'abbé Sahut, curé de la paroisse, qui a également donné l'absoute.

Pendant l'office divin, les chœurs de la Schola, dirigés par M. Henri Rohart, secrétaire de Charles Bordes, ont interprété avec un art parfait le *Kyrie*, le *Sanctus*, l'*Agnus* de la messe « Douce mémoire » de Roland de Lassus, et le motet du Centurion : *Domine puer meus jacet*, cette magnifique page du maître disparu.

Après la messe, M. l'abbé Prévost a prononcé une très belle oraison funèbre de Bordes, dans laquelle il a éloquemment rappelé le magnifique effort du disparu en faveur de la musique religieuse.

Les Litanies de la Vierge, écrites également par Bordes, chantées par la Schola de Montpellier, ont clôturé cette émouvante cérémonie, la dernière en attendant le transfert définitif de sa dépouille mortuaire au cimetière de son pays natal, Rochecorbon, en Touraine.

La Presse et Charles Bordes

La presse quotidienne ou musicale de Paris ou de province, même la presse étrangère, ont consacré à Ch. Bordes mieux que de simples mentions. Plusieurs journaux et revues ont donné sur lui des articles nécrologiques touchants, dont nous releverons ici les principaux passages.

*
* *

Je le connaissais depuis bien longtemps : depuis l'époque où il soumettait à Emmanuel Chabrier ses premières mélodies et où il était encore pour tous « le petit Bordes » ; mais jamais il ne m'a paru si digne d'admiration que durant les dernières années qu'il passa à Montpellier. Il habitait un petit mas dans les faubourgs de la ville, sur la route de la Togne ; un escalier de pierres vermoulues, à demi enfoui sous les lianes, conduisait à sa maison, très simple et toujours accueillante. Il vivait là, un peu retiré du monde, mais conduisant, sans le savoir, la musique vers un horizon qu'il avait découvert sur le passé et sur l'avenir. Nous plaisantions affectueusement ses vastes idées, et entre amis nous disions « Bordes a encore un projet... » et nous avions une dévotion pour cette grande âme que le génie a sûrement effleurée.

La musique avait retrouvé en lui un de ces artistes sublimes d'abnégation qui, demeurés anonymes, sculptèrent les grandes cathédrales.

Bordes aussi construisit son église, faite de toutes les pierres qu'il avait adorées ; ceux qui l'aimèrent découvriront son nom sur chacune d'entre elles.

Je me souviens d'une des dernières visites que je lui fis à Montpellier. C'était dans le petit jardin de son mas. De sa main demeurée valide, il répandait des miettes de pain autour de lui et ses pigeons familiers venaient en bande turbulente s'ébrouer autour de lui. Durant ce temps il me parlait avec enthousiasme d'une petite cantate de Clérambault, qu'il venait de découvrir... Le soir tombait : il me prit alors par le bras et me dit : « Je suis heureux »...

Il est mort ignorant ce que sont le découragement après la lutte, l'envie après l'effort demeuré stérile, l'indifférence après le trop grand amour. Il laisse derrière lui une œuvre admirable faite d'une dévotion sans limite. Combien d'artistes même parmi les plus grands, laissent un tel héritage, après une telle vie.

Robert Brussel
(*Figaro*, 9 novembre).

Homme rare, si délicatement admirable ! Dans la vie musicale de cette époque, il est partout présent, efficace, puissant. Il n'a pu tout réaliser. Mais il a tout rêvé. Et ses rêves inexaucés ont déjà fait la gloire de satellites plus pratiques qu'il ne le fut ; et Bordes défunt n'a pas fini d'alimenter les « innovations artistiques » des mondaines qui veulent du bien à la musique et des intermédiaires qui subsistent d'elle, comme la vermine végète des lions. Il constatait sans amertume les.. emprunts qui lui étaient faits. Pauvre, douloureux, humilié parfois, il savait profondément l'élégance de sourire ; et nous n'aurons écouté de lui que des paroles enjouées. En 1890, étant maître de chapelle à Saint-Gervais à Paris, il fonde la Compagnie des Chanteurs de cette église. J'ai dit l'œuvre de résurrection accomplie par ces anonymes admirables que la plus belle, la plus pieuse des volontés vivifia. Communisme adorable, qui nous restitua la douceur des

guildes d'autrefois !... Il faut avoir entendu une Chanteuse de Saint-Gervais dire, en parlant de Bordes : « le *pater* », pour sentir la suprême noblesse des affections qu'allume chez les hommes le culte d'une même beauté.

Georges Pioch
(*Comœdia*, 10 novembre).

Il reste de Charles Bordes bien plus qu'un souvenir : mais que ne nous eût-il pas donné, s'il eût vécu, celui qui à quarante-six ans laisse une telle œuvre ! Ce n'est point, hélas ! son œuvre de compositeur qui fut considérable : elle n'eut point le temps d'éclore, dans une existence toute sacrifiée à *la* musique, dont il semble que Bordes n'ait voulu accorder à *sa* musique que les moments perdus. Cependant un grand nombre de ses *mélodies*, sa *Rapsodie basque* et sa *Fantaisie*, sont des pages extrêmement remarquables et beaucoup trop peu connues ; on va sans doute se décider à les connaître, maintenant qu'il a disparu, et n'en regretter que plus celles qu'il n'a pu terminer.

Mais l'œuvre admirable de Charles Bordes, c'est dans la musique des autres qu'il faut la chercher. Merveilleux et unique exemple d'énergie spirituelle, il a été de ces hommes, s'ils agissent indirectement, qui agissent pourtant d'une façon irrésistible et profonde sur leur temps. Il a peu créé par lui-même : mais il a animé d'impulsions fécondes ceux qui devaient créer. Il leur a montré dans la communion véritable avec le passé la source d'un art toujours en marche vers l'avenir. « Un bénédictin de la musique », a-t-on dit, et cela est juste si l'on pense au labeur de son érudition, à l'abnégation sereine de sa vie. Mais ce fut un bénédictin passionné. Sa foi transportait des montagnes, parce qu'elle était amour.

Gaston Carraud
(*Liberté*, 10 novembre).

Parmi les élèves de César Franck, il n'était pas seulement l'un des plus jeunes, mais celui dont l'aspect était le plus juvénile. Sa figure ronde, ses yeux vifs, sa lèvre presque imberbe, l'avaient fait surnommer « l'enfant de chœur ». Et il avait bien l'air d'un adolescent grandi dans les sanctuaires, au regard candide, au doux sourire, au ton calme et discret. Il le devait aussi à cette modestie naturelle et nullement affectée, qui le faisait s'oublier avec une sereine abnégation, par amour pour tout ce qui lui paraissait digne d'admiration dans l'art, qu'il s'agît du présent ou du passé. Il le devait enfin à sa douceur, à son égalité d'âme, à une sorte de pouvoir de persuasion enveloppant d'une grâce externe une ténacité vraiment extraordinaire dans l'accomplissement des tâches ardues auxquelles il s'était voué. Sans être doué d'une éloquence particulière, sans recourir à des roueries diplomatiques, Bordes avait la faculté de convaincre et d'entraîner par la seule force de son admiration, de sa spontanéité native, de son désintéressement absolu, hommes et femmes, prêtres et laïcs, savants et ignorants. Il parlait très peu et avec une absolue simplicité, mais sa parole témoignait d'une foi sincère qui prévenait en sa faveur, et le magnétisme de son regard faisait le reste. Il lui suffisait de demander pour obtenir : les professionnels donnaient leur temps, leur savoir, leur talent ; les gens du monde, leur argent ; la presse, sa publicité. Personne ne lui marchandait son concours, parce qu'on savait, on devinait qu'il se donnait, lui, tout entier. Ceux-mêmes qui discernaient l'illusion où s'égarait la candeur de cet enthousiasme aux objets toujours renouvelés, répugnaient à briser son rêve par un avertissement que les réalités de la vie ne manqueraient pas de lui donner. Et comme le plus souvent, c'est au rêveur, assumant la partie avec une confiance de joueur heureux, que l'expérience avait donné raison, les tempéraments froids, les esprits raisonnables, positifs ou sceptiques, n'osaient plus le mettre en garde contre ses témérités. Ils l'avaient vu faire des miracles ; ils en arrivaient à croire au miracle.

Georges Servières
(*S. I. M.*, décembre).

Je n'avais connu Charles Bordes que récemment.

On était d'abord attristé de le voir, si chétif et blessé, sa main gauche tout à fait morte, sa jambe gauche qui se faisait un peu traîner, ses yeux qui ne

remuaient pas ensemble. On le croyait effaré. De noir vêtu, avec un col bas, une cravate noire et, souvent, une redingote boutonnée de façon quasi religieuse, il avait l'air d'un clerc humble et doux. Ses cheveux courts et qui n'étaient pas coiffés, sa courte moustache noire, et, dans toutes ses manières, quelque chose de mélancoliquement craintif et résigné, — on allait avoir pitié de lui, mais la dignité de son attitude imposait ; et, dans cette faiblesse du corps, il y avait visiblement une vive énergie de l'esprit. Il semblait pauvre et, avec tant de naturelle modestie, si fier. Il était, comme le mystique d'Assise, lui aussi le *poverello* — oui, le *poverello* de la musique !...

... Je me souviendrai de lui comme d'un être quasi extravagant de bonté, doux, confiant et génial, qui répandait avec un abandon suranné les richesses de son esprit. Nous l'appellerons le Jongleur de Notre-Dame la Musique. Le « jongleor de Nostre-Dame » n'était soucieux que de faire de beaux tours en l'honneur de cette « empérière » ; et il reçut, grâce à elle, les célestes présents. La Notre-Dame de Musique, au service de qui Charles Bordes vécut avec profusion, lui accorda dès ici-bas de vivre dans un perpétuel divertissement que les sons savants et mystérieux charmaient.

André Beaunier
(*Figaro*, 13 novembre).

Cet amour de la musique, il ne s'est pas contenté de l'éprouver lui-même, il s'est toute sa vie efforcé de le communiquer autour de lui, et de le répandre dans la foule. Il a été le plus admirable éveilleur des idées et de la sensibilité musicales ; il a été, suivant une expression frappante, l' « animateur » de toute une génération. Rappelez-vous quel était, il y a quelque vingt ans, l'état d'esprit musical en France : je ne parle pas seulement pour les amateurs, mais tout aussi bien pour les musiciens de profession ; s'il est vrai qu'il y avait des exceptions, elles étaient si peu nombreuses qu'on doit les tenir pour négligeables. En ce temps-là, quelle part de la musique connaissait-on chez nous ? Pour les plus instruits, c'était Wagner, Berlioz, Gounod, l'opéra meyerbeerien et italien de 1830, Schubert, Schumann, Weber, Beethoven, un peu de Mozart, de Haydn et de Gluck, fort peu de Bach. Et c'était tout. Au delà commençait le néant. Il semblait que la musique fût un art sans origines et sans développement, dont tout le passé eût été perdu, et dont la période la plus récente eût seule été digne d'intérêt. C'est à peu près comme si les lettrés et les écrivains n'avaient connu de la littérature que les auteurs et les ouvrages postérieurs à Chateaubriand, quelques érudits remontant seuls à Jean-Jacques Rousseau, et une ignorance universelle s'étendant sur tout le reste ; c'est comme si l'on avait retranché de l'esprit humain Racine, Molière, Corneille, Pascal, Montaigne, Rabelais, et Shakespeare, et Dante, et tant d'autres avec eux. Quelle culture, quelle éducation de la pensée et du goût, quelle conception de la musique pouvaient avoir des musiciens et un public aussi dépourvus d' « humanités » ? Et de quelles joies, de quelles richesses n'étaient-ils pas privés ! C'est au milieu de cette ignorance, de cet oubli des plus beaux ouvrages et des plus grands hommes que Charles Bordes survint un jour ; c'est dans ces ténèbres qu'il commença de jeter des clartés ; non point du tout conduit par un souci pédantesque d'enseignement, mais simplement poussé par le désir juvénile et candide, ayant trouvé sur son chemin des œuvres admirables, de faire partager à autrui sa découverte et son enthousiasme.

Alors, en quelques années, il changea toute l'idée qu'en France on avait de la musique ; il ressuscita tout un peuple de chefs-d'œuvre. Ce fut d'abord, aux offices mémorables de Saint-Gervais, la révélation de l'art de la Renaissance : Palestrina, Roland de Lassus, Vittoria et leurs émules : la polyphonie vocale du XVIe siècle, dont nul ne soupçonnait alors la beauté, la profondeur, la fraîcheur et la grâce immortelle. Puis, à la *Schola Cantorum*, ce fut le grand Claudio Monteverde et l'opéra italien naissant, sa passion noble, son ardeur pathétique et sa force émouvante ; Carissimi et l'oratorio romain du XVIIe siècle, encore grave, austère et pieux, déjà dramatique, déjà plus convenable au concert qu'à l'église ; Schütz et la première splendeur de la musique allemande. Et ce fut Lulli, l'origine de l'opéra français, si majestueux et si sobre tout ensemble, si touchant et si ordonné, véritable « expression musicale de la tragédie française », ainsi qu'on l'a excellemment défini. Puis les contemporains de Lulli. Char-

pentier, Dumont, La Lande, et ses successeurs immédiats, tels que Destouches et Campra, musiciens agréables en qui persiste la bonne tradition française, héritiers d'un grand homme, devanciers d'un plus grand encore. Et celui-là vient enfin : Jean-Philippe Rameau et son glorieux cortège de chefs-d'œuvre : *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, *les Indes galantes*, *Zoroastre* ; Jean-Philippe Rameau, le représentant le plus parfait du génie classique français dans la musique, et l'un des représentants les plus nobles et les plus forts du génie de notre race... Tous ces musiciens, il y a vingt ans, étaient inconnus, ou si mal connus de nous, que c'était comme s'ils n'eussent pas existé. Leurs noms n'étaient que des noms plus ou moins sonores, mais toujours vains et vides de sens ; leurs œuvres, des choses mortes qu'exhumaient pour un moment les archéologues de la musique, et qui redevenaient aussitôt poussière de bibliothèques. C'est Bordes qui les a ressuscités ; c'est lui qui a fait de leurs ouvrages des êtres vivants, non plus enfermés dans le passé, mais mêlés au présent; non plus lointains et comme étrangers, mais tout proches de nous ; c'est lui qui les a fait rentrer dans le courant de notre vie et de nos pensées.

Pierre Lalo
(*Temps*, 16 novembre).

Et tout cela, il l'a accompli non point par système et par méthode, mais par la force d'une sympathie communicative, d'une sorte de joyeux amour de la musique à quoi l'on ne pouvait résister ; car si savant qu'il fût, ce n'est pas une œuvre de science qu'il a faite, c'est vraiment une œuvre d'amour; ce qu'il aimait, il a fallu qu'il nous le fît aimer aussi. D'autres, avant lui et en même temps que lui, se sont occupés de musique ancienne ; il existe des éditions excellentes des œuvres de l'époque palestrinienne, et pourtant ces publications n'ont eu aucun pouvoir sur l'esprit de notre temps. C'est d'abord que la plupart des érudits de la musique sont dépourvus de goût et de choix ; pourvu qu'un texte soit ancien, ils le publient, sans discerner si sa beauté est plus ou moins grande, sans faire de différence d'une œuvre admirable à une œuvre fastidieuse; ce qu'ils font ainsi n'a aucune chance de vivre; le médiocre y étouffe le bon ; ce sont des documents et des textes, non de la musique et de l'art ; c'est lettre morte, et rien de plus. En outre, et surtout, lorsqu'ils ont imprimé ces textes, et lorsqu'ils en ont fait un volume, ils se tiennent pour satisfaits. Mais ces textes restent enfermés dans ce volume ; ils n'en sortent pas, et l'on ne va pas à eux. Chez Bordes, au contraire, un goût infaillible, une sorte de divination merveilleuse, a toujours conduit les choix qu'il faisait parmi les œuvres du passé ; tout ce qu'il nous a révélé était exquis ou sublime. Pour faire surgir de la cendre du passé les chefs-d'œuvre qu'il y avait découverts, pour les faire se lever et marcher, respirer et palpiter devant nous, il n'était en vérité que lui ; il était seul capable de ce miracle d'intelligence et d'amour. On l'a bien vu lorsque furent données à Montpellier les représentations de *Castor et Pollux* ; représentations triomphales, à tel point animées de la force victorieuse de l'esprit, qu'un public pourtant peu familier avec Rameau, et peu préparé à goûter son art, fut tout entier saisi d'une émotion soudaine, et soulevé et transporté d'enthousiasme Et on l'a vu aussi quand l'Opéra nous fit connaître *Hippolyte et Aricie* : l'Opéra mal inspiré négligea de faire appel à Bordes ; et malgré l'interprétation admirable de quelques artistes et de quelques scènes, *Hippolyte et Aricie*, dans son ensemble, manqua d'unité, de sensibilité et de vie.

C'est par ces qualités merveilleuses de sympathie et d'animation que Bordes eut tant d'action sur l'esprit musical de la France. Action incroyablement féconde, et dont les conséquences sont innombrables A l'origine de la plupart des mouvements qui se manifestent actuellement dans notre musique, on découvre l'influence du fondateur de la *Schola* ; si elle évolue et se transforme, c'est l'impulsion douce et facile en apparence, en réalité profonde et puissante de Bordes qui est une des causes principales de cette métamorphose. L'œuvre de Bordes est un des éléments essentiels de l'histoire de l'art français depuis une vingtaine d'années.

Ce n'est pas sans raison que M. Pierre Lalo a pu comparer, dans une certaine mesure, Charles Bordes à saint François d'Assise. Il semble, en effet, qu'il ait dû y avoir quelque analogie entre les débuts de cette institution de la *Schola* et ceux de quelque communauté monacale.

Charles Bordes avait en caisse, exactement 37 fr. 50 lorsqu'il installa la *Schola Cantorum* dans un petit immeuble de la rue Stanislas, adossé au patronage de Nazareth, sous la direction de l'abbé Hello, le frère du grand écrivain catholique.

Félicien Pascal
(*Eclair*, de Montpellier, 16 novembre).

Voilà ce que Bordes a fait pour nous. Il a suivi le conseil évangélique : « Donnez vos biens aux pauvres et suivez-moi ! » Les pauvres, c'était nous, pauvres de musique, mendiants de beauté ; le riche, c'était lui, riche d'intelligence, d'énergie créatrice, de savoir et d'inspiration.

Mais ce n'est pas seulement du pain spirituel que Bordes a donné aux humbles. Lui qui aima, à la façon de Léon Bloy, la pauvreté, fut l'ami et le protecteur des pauvres. En veut-on une preuve ? Lors de ses obsèques, dans les magnifiques couronnes qui paraient le cercueil, était piqué un modeste bouquet de violettes d'un sou. C'était l'offrande d'un camelot, du père Champagne, distributeur des prospectus de la *Schola*.

Ce petit bouquet de violettes embellit la mémoire de Bordes plus que les beaux discours et les riches couronnes.

Raoul Davray
(*Eclair*, de Montpellier, 14 novembre).

Apôtre d'une cause noble entre toutes — vaincue, j'allais dire humiliée, quand il résolut de la servir, — il travailla pour la musique sacrée avec une telle ardeur, et une intelligence si sûre, que nul, en aucun pays, ne la servit aussi efficacement. Et si, depuis une dizaine d'années, le mouvement se généralise, si nous assistons à une véritable renaissance de la musique religieuse, il faut dire qu'après le *Motu proprio* de Pie X, c'est à Charles Bordes qu'il convient d'en attribuer l'honneur. Supérieurement doué, au point de vue de la composition, il n'hésita pas à sacrifier les plus légitimes ambitions à ce qu'il considérait comme un intérêt général. Le succès a couronné son inlassable effort, et il eut, dans ses dernières années, la joie d'assister aux premiers triomphes de la cause à laquelle il avait donné sa vie.

Arthur Coquard
(*Echo de Paris*, 22 novembre).

Mais combien plus vaste a été le champ réel de cette activité ! Qui n'a pas vu Claude Debussy attentif aux plains-chants, qui tombaient des voûtes glacées de Saint-Gervais, ne se doute pas de ce que *Pelléas* doit à Bordes Et toute l'invasion du folk-lore dans notre musique symphonique ! Encore une idée de Bordes. Et notre musicologie française de ces dernières années n'a-t-elle pas pris conscience d'elle-même parmi ces auditions souvent hâtives, jamais indifférentes ?

Et tout cela, s'il vous plaît, sans le secours de l'Etat.

J. Ecorcheville
(*Siècle*, 23 novembre).

Citons enfin, au hasard des coupures qui nous parviennent, sans compter nos confrères musicaux français et étrangers, qui tous ont parlé de Bordes, les périodiques suivants :

Les *Annales politiques et littéraires* ; la *Chronique des arts* ; le *Journal de Genève* ; le *Journal du Loiret* ; l'*Eclair* ; la *République* ; le *Courrier musical* ; le *Monde artiste* ; le *Messager de Saint-Affrique* ; la *Franckfurter Zeitung* ; le *Soleil du Midi*, de Marseille ; *Angers artiste* ; la *Dépêche*, de Toulouse ; la *Gazette de France* ; le *Gil Blas* ; le *New-York Herald* ; le *Journal des Débats* ; la *Croix d'Auvergne* ; l'*Argus soissonnais* ; l'*Echo*, de Bayonne ; la *Libre Parole* ; l'*Indicateur*, de Bayeux ; la *Croix méridionale* ; le *Mistral*, d'Avignon ; le *Courrier de l'Aude*, de Carcassonne ; le *Gaulois* ; l'*Action française* ; la *Semaine littéraire*, de Genève ;

le *Moniteur diplomatique* ; *Nouvelle Revue française* ; l'*Eventail*, de Bruxelles ; l'*Echo d'Etretat* ; *Dresdner Journal* ; l'*Express*, de Mulhouse ; le *XXe Siècle*, de Bruxelles ; le *Musical Courrier*, de New-York ; le *Courrier*, de Poitiers ; la *Veu de Catalunga*, de Barcelone ; le *Télégramme*, de Toulouse ; le *Courrier du Centre* ; le *Nouvelliste de Bretagne* ; l'*Art Moderne*, de Bruxelles ; le *Pall-Mall Gazette*, de Londres ; la *Revue des Deux Mondes* ; les Semaines religieuses de Tours, Blois, Avignon, Lyon, Montpellier, Fréjus ; le *Canada*, de Montréal ; le *Journal du Tarn* ; la *Presse* ; l'*Opinion* ; *Il Momento*, de Turin ; et même l'*Action* anticléricale !
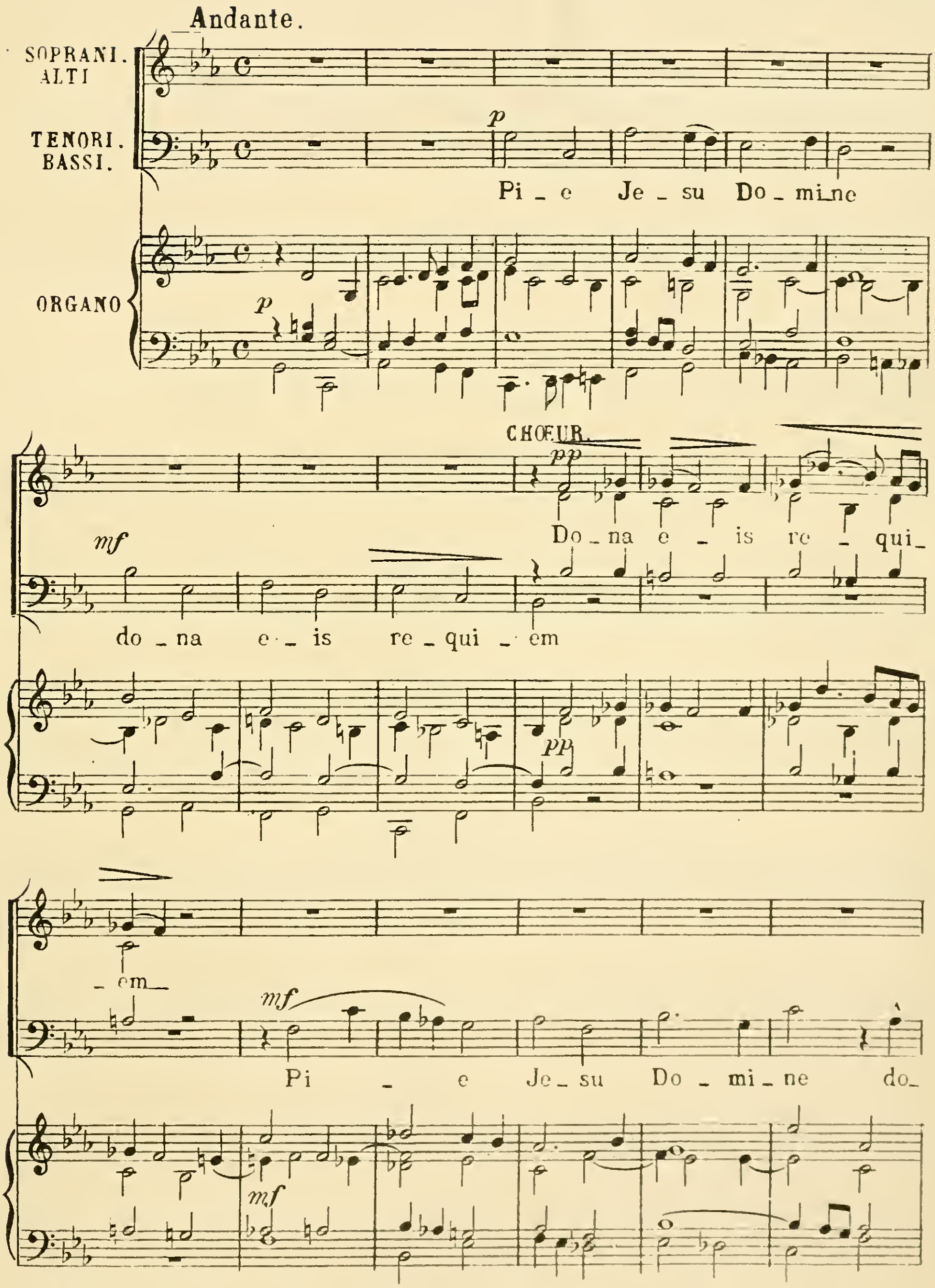
A tous nos confrères, à ceux que nous aurions oubliés, les meilleurs remerciements de la *Schola* !

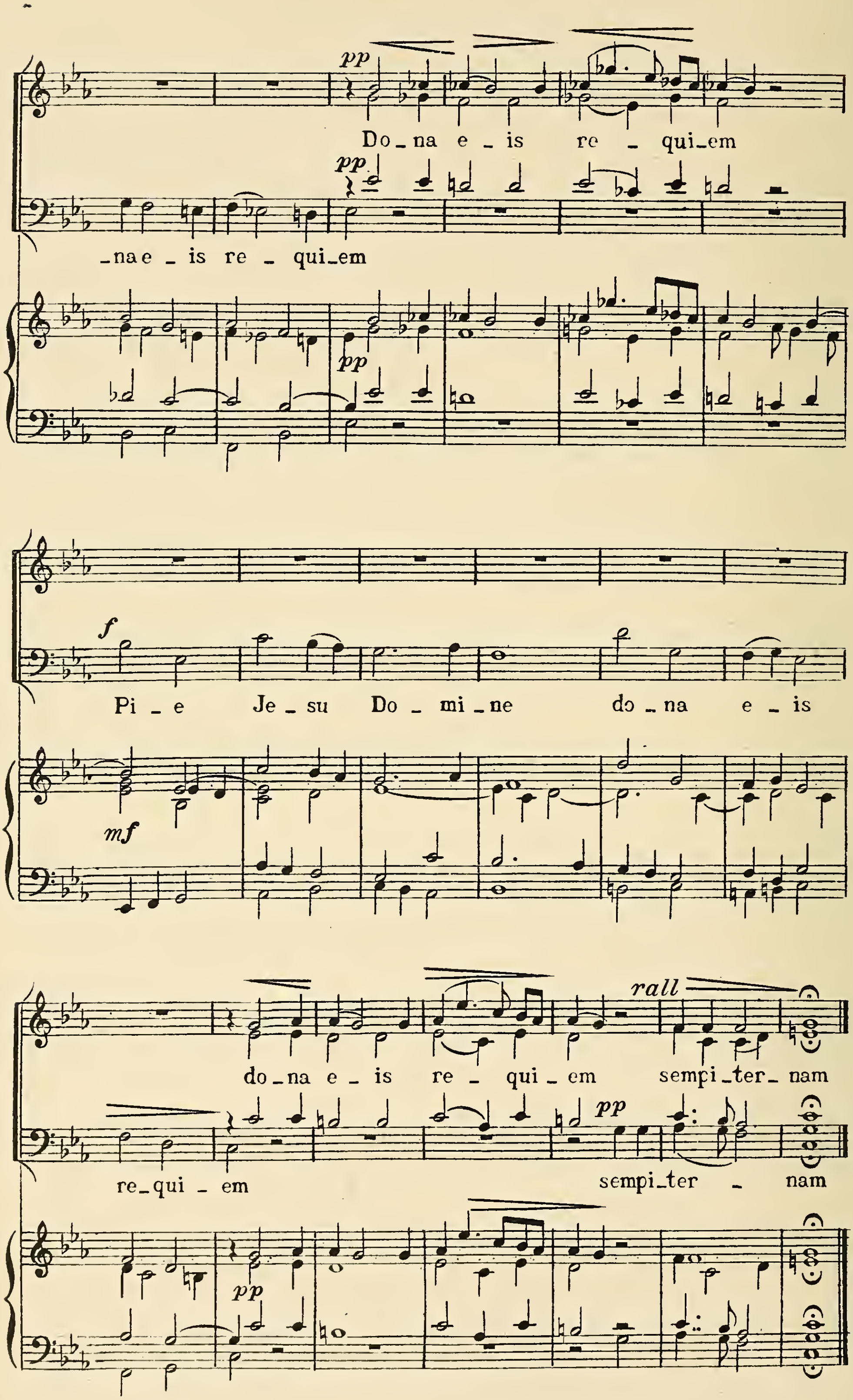
Poitiers. — Société française d'Imprimerie

En mémoire de Ch. BORDES

PIE JESU

L'ABBÉ **PERRUCHOT**



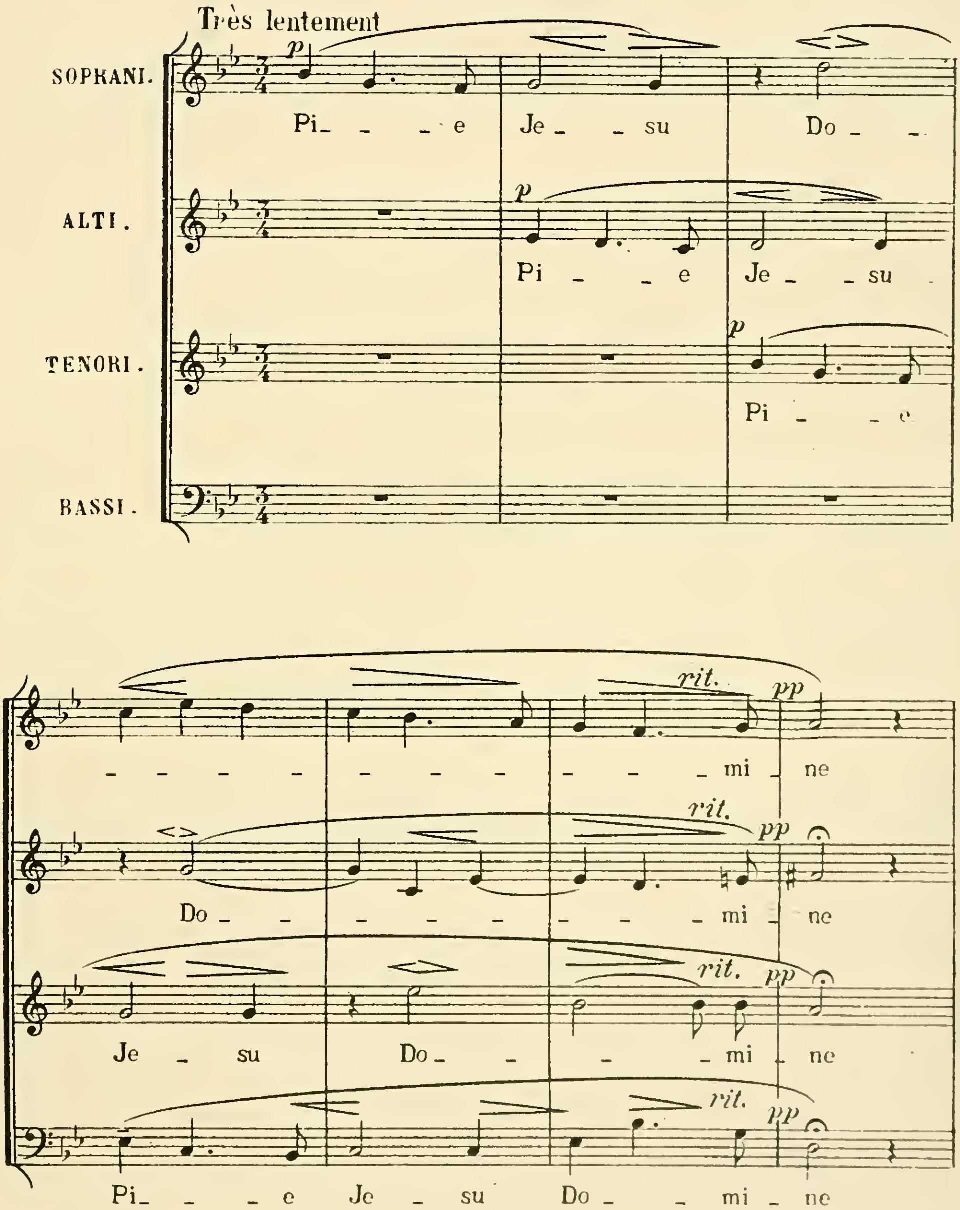

Do_na e_is re_qui_em
_na e_is re_qui_em
Pi_e Je_su Do_mi_ne do_na e_is
do_na e_is re_qui_em sempi_ter_nam
re_qui_em sempi_ter_nam
rall
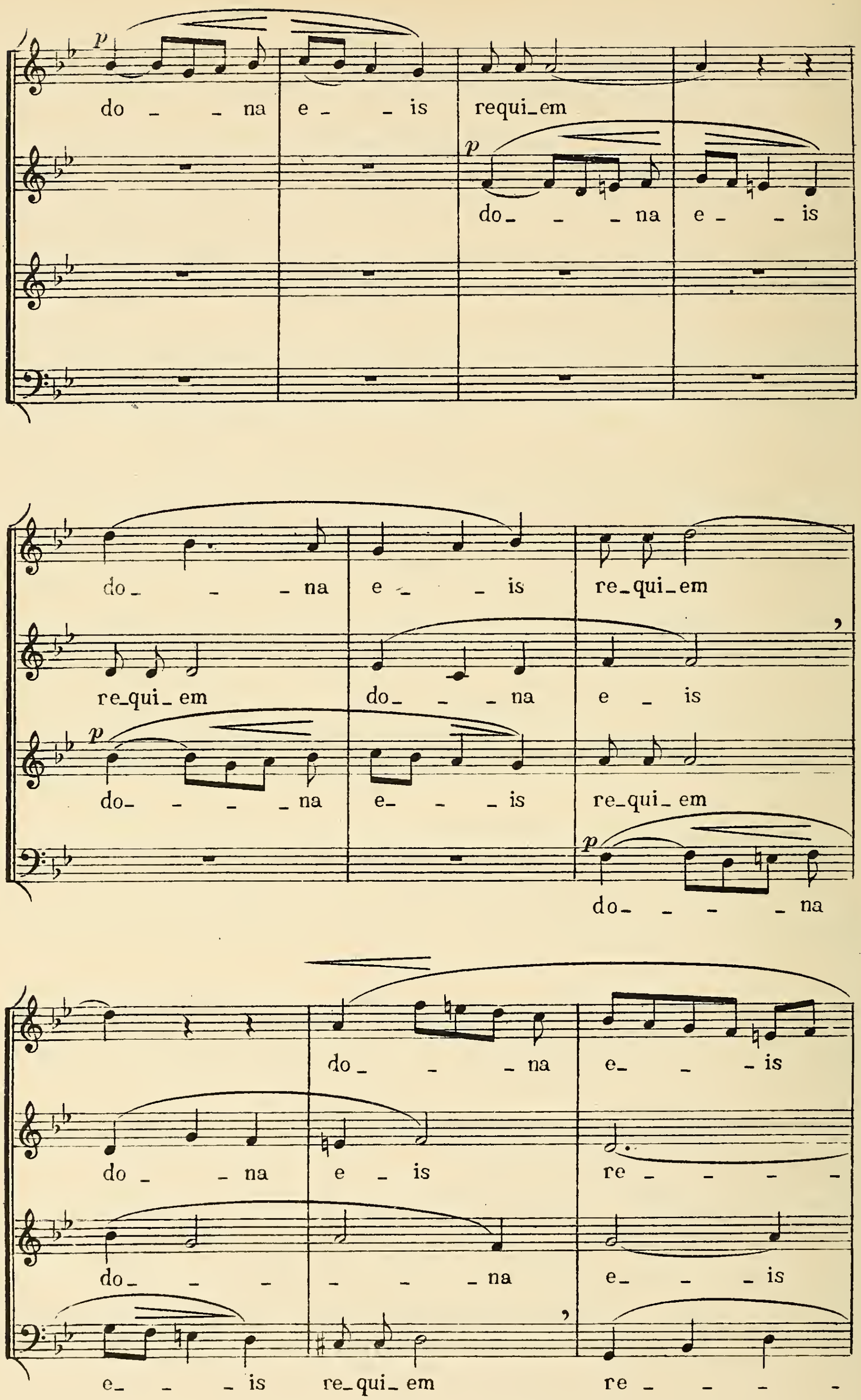
In Memoriam dilecti amici Charles BORDES
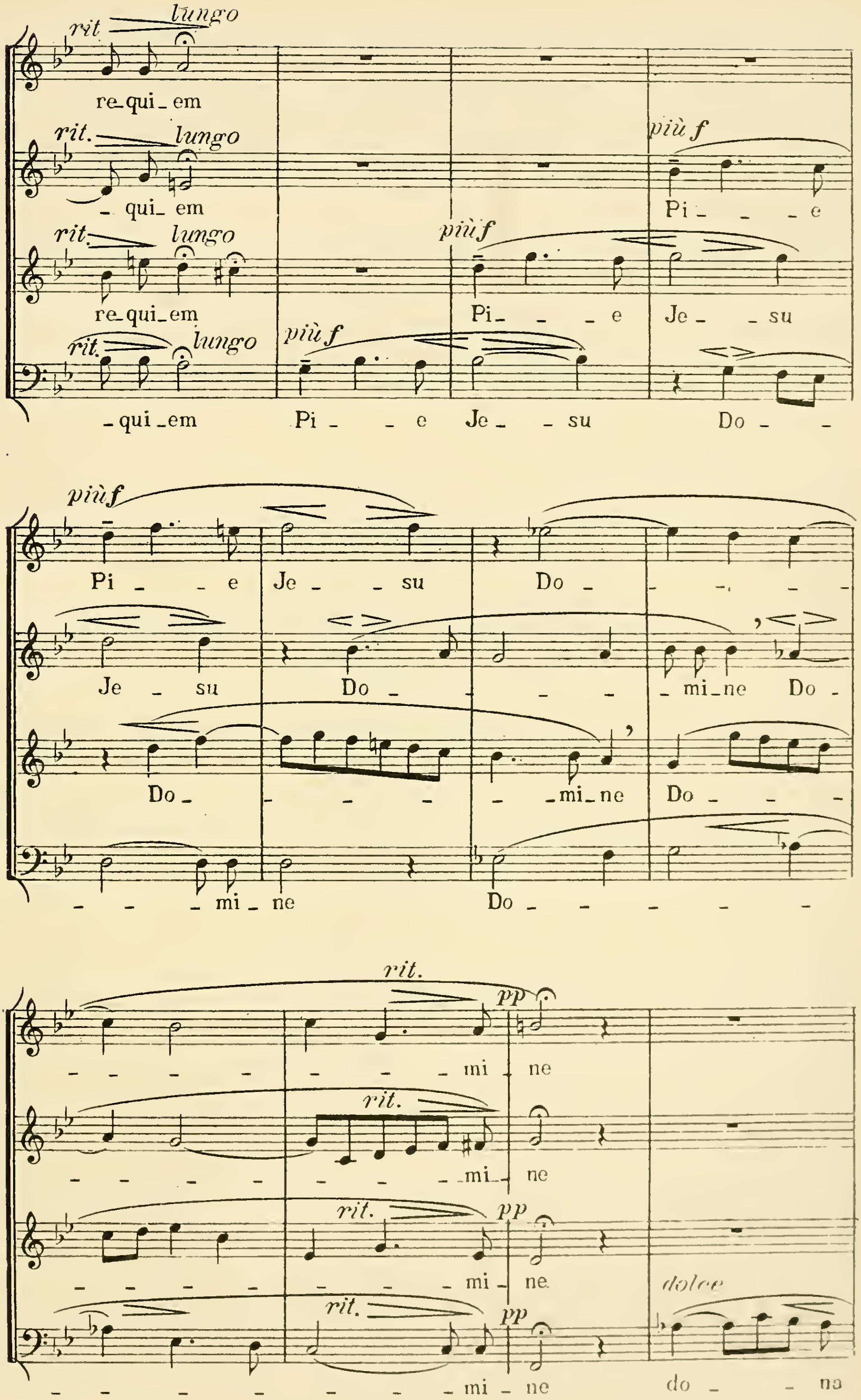
PIE JESU
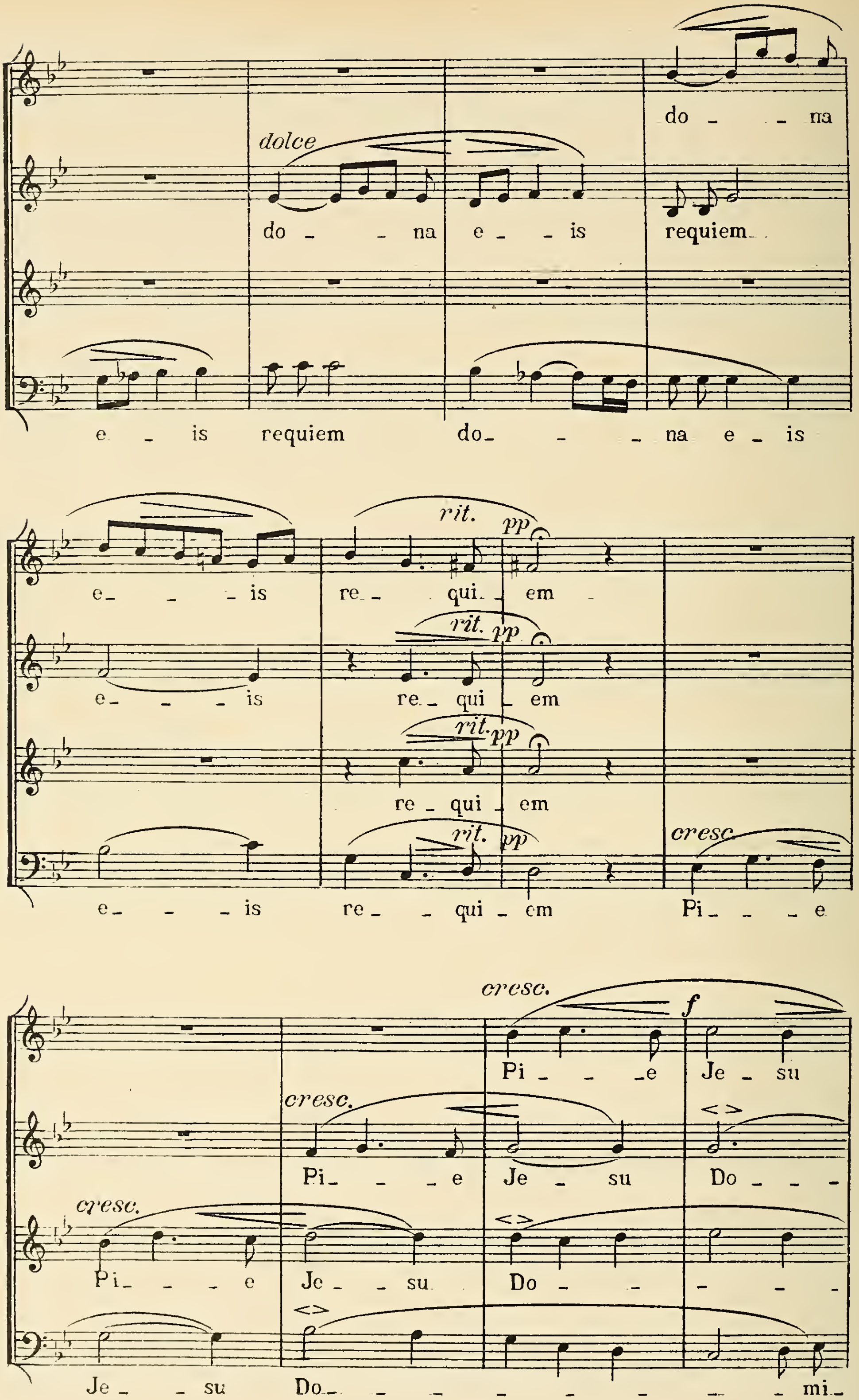
A QUATRE VOIX MIXTES
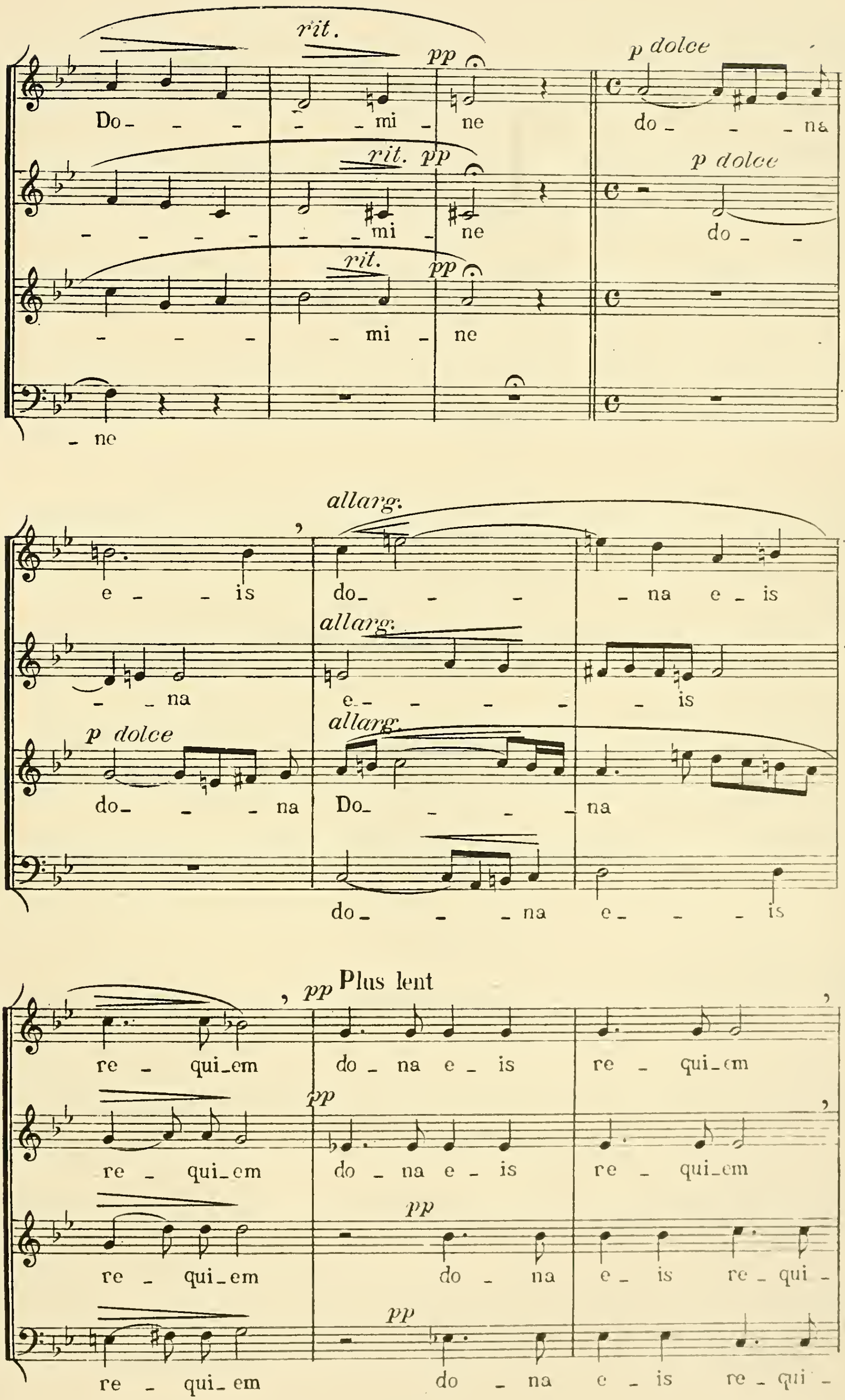
F. DE LA TOMBELLE
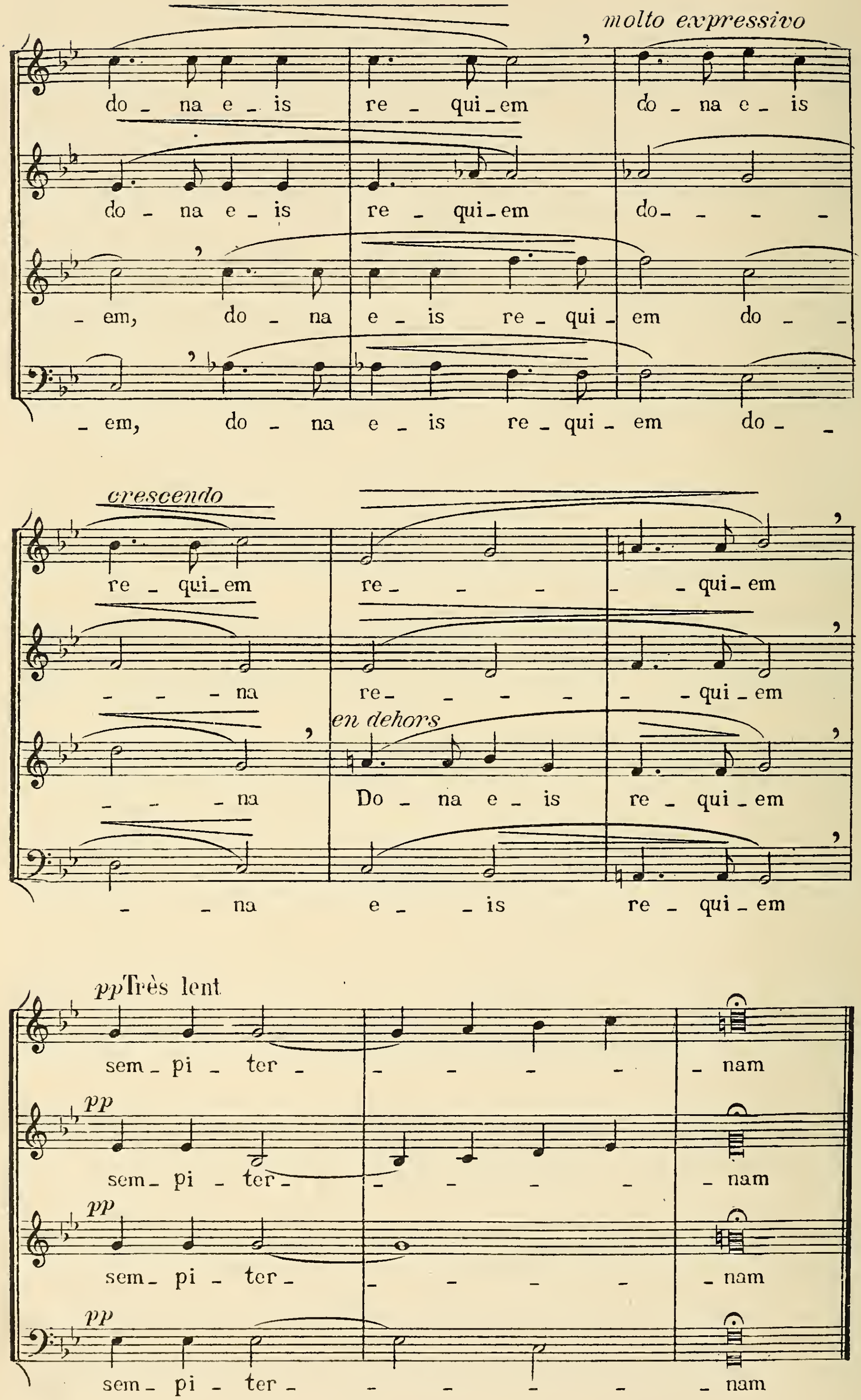



p
do _ _ na e _ _ is requi_em
p
do_ _ _ na e _ _ is
do_ _ _ na e _ _ is re_qui_em
re_qui_em do_ _ _ na e _ is
p
do_ _ _ _ na e_ _ _ is re_qui_em
p
do_ _ _ _ na
do _ _ na e_ _ _ is
do _ _ na e _ is re _ _ _ _
do_ _ _ _ _ _ na e_ _ _ is
e_ _ _ is re_qui_em re _ _ _ _


rit. lungo
re_qui_em
_ qui_ em
re_qui_em
_qui_em
più f
Pi_ _ e Je_ _ su Do_ _
Pi_ _ e Je_ _su Do_
Je_su Do_ _mi_ne Do_
Do_ _mi_ne Do_
_mi_ne Do_
rit.
pp
_mi ne
_mi_ ne
_mi_ ne
_mi _ ne
dolce
do_ _ na


do _ _ na
dolce
do _ _ na e _ _ is requiem
e _ is requiem do _ _ _ na e _ is
rit. pp
e _ _ _ is re _ _ qui _ em _
rit. pp
e _ _ _ is re _ qui _ em
rit. pp
re _ qui _ em
rit. pp cresc.
e _ _ _ is re _ _ qui _ em Pi _ _ _ e
cresc. f
Pi _ _ _e Je _ su
cresc.
Pi _ _ _ e Je _ su Do _ _ _
cresc.
Pi _ _ _ e Je _ _ su Do _ _ _ _ _
Je _ _ su Do _ _ _ _ _ _ _ _ _ mi _


rit.
pp
p dolce
Do _ _ _ _ _ mi _ ne
do _ _ _ na
rit. pp
_ _ _ _ _ _ mi _ ne
do _ _
rit.
pp
_ _ _ _ mi _ ne
_ ne
allarg.
e _ _ is
do _ _ _ _ na e _ is
allarg.
_ _ na
e _ _ _ _ _ _ is
p dolce
allarg.
do _ _ _ na
Do _ _ _ _ na
do _ _ _ na
e _ _ _ is
pp
Plus lent
re _ qui _ em
do _ na e _ is
re _ qui _ em
pp
re _ qui _ em
do _ na e _ is
re _ qui _ em
pp
re _ qui _ em
do _ na
e _ is
re _ qui _
pp
re _ qui _ em
do _ na
e _ is
re _ qui _


molto expressivo
do - na e - is re - qui - em do - na e - is
do - na e - is re - qui - em do - - - -
- em, do - na e - is re - qui - em do - -
- em, do - na e - is re - qui - em do - -
crescendo
re - qui - em re - - - - - qui - em
- - - na re - - - - - - qui - em
en dehors
- - - na Do - na e - is re - qui - em
- - na e - - is re - qui - em
pp Très lent
sem - pi - ter - - - - - - nam
pp
sem - pi - ter - - - - - - nam
pp
sem - pi - ter - - - - - - nam
pp
sem - pi - ter - - - - - - nam

TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

Principales études publiées en 1909

ABBÉ BRUN. — *De l'accompagnement du chant grégorien.*

P. COINDREAU. — *Les dix-sept quatuors de Beethoven.*

MGR FOUCAULT. — *Deux rythmes latins pour les fêtes de Jeann* [illegible]

AMÉDÉE GASTOUÉ. — *Études pratiques* [illegible] *Romain, ses interprètes; la liturgie,* [illegible] *le* Kyrie eleison; *l'Office des défunts* [illegible]

W. GOUSSEAU. — *Tableau-résumé* [illegible] *(édition Vaticane).*

ALBERT GROZ. — *Chronique des gra* [illegible]

F. DE LA TOMBELLE. — *L'Oratorio et la Cantate.*

ABBÉ C. MARCETTEAU. — *La logique du rythme musical.*

CH. MARTENS. — *L'Avènement du Seigneur*, de M. J. Ryelandt.

EDGAR TINEL. — *Pie X et la musique sacrée.*

Pour 1910

AUG. SÉRIEYX. — *Les trois états de la tonalité.*

FÉLIX RAUGEL. — *Le « Messie » tel que Haendel l'a écrit.*

AMÉDÉE GASTOUÉ. — *Les plus anciens cantiques populaires et Noëls français.*

Etc.

CUM · ANTIQUO · [illegible]NTE · ✠ ESTOTE · FORTES · IN · BELLO · ET · PUGNATE ·

CANTORUM